STUDIEN ZUR KUNST DES OSTENS

3 1761 07368760 0

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/studienzurkunstd0000unse

LMN

Art
S 9335

STUDIEN ZUR KUNST DES OSTENS

JOSEF STRZYGOWSKI

ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAGE

VON SEINEN FREUNDEN

UND SCHÜLERN

*

388064
13.1.41

MIT 260 SEITEN UND 126 ABBILDUNGEN

AVALUN-VERLAG · WIEN UND HELLERAU

N
7442
.4
S89
1923

COPYRIGHT 1923 BY AVALUN-VERLAG · HELLERAU

Es braucht nicht besonderer Worte, den Gelehrten zu ehren, wo der vorliegende Band durch die wissenschaftliche Teilnahme fast aller zivilisierten Länder das Bild einer internationalen Wertschätzung gibt, wie sie selten einem Forscher und Lehrer zuteil wurde. Und der Band wäre viel größer geworden, hätten nicht die äußeren und inneren Zustände der Nachkriegszeit zu ganz beträchtlichen Einschränkungen gezwungen. Aber auch so wird er dem Meister ein würdiges Denkmal sein in dem Sinne, in dem er als einer der ersten nach Ausbruch des Krieges seinen Glauben an die internationale Stellung der Wissenschaft öffentlich aussprach.

Dieser Glaube und diese internationale Schätzung entspricht seiner wissenschaftlichen Leistung. Denn von dem europäischen Mutterboden, von Antike und Italien ausgehend, hat er sich in seinem Fache die Welt erobert. Viele kennen und schätzen ihn nur als den Pfadfinder im Osten, den er Schritt für Schritt in den Aufbau der Kunstgeschichte einfügte, immer wieder das von ihm selbst in reicher Fülle und von anderen beigebrachte Denkmälermaterial von dem neuen, ihm gebührenden Standpunkte aus betrachtend und auf weitere Neuländer verweisend. Er ward aber auch nicht müde, immer wieder auf das Alte zurückzublicken und von den gewonnenen Standpunkten aus das vermeintlich fest Erworbene zu beleuchten. Darin aber beruht seine größere Tat, mit der er freilich auch den Kampf gegen das Althergebrachte und gegen eingewurzelte Anschauungen auf sich nahm.

Heute, wo Strzygowski auf Grund seiner unermüdlichen Arbeitskraft und seines weitschauenden Entdeckerblicks eine ungeheure Denkmälerwelt vom Westen bis zum äußersten Osten, vom Norden bis zum Süden übersieht, steht er an einer Wende. Nicht dort, wo andere beginnen mögen, die Früchte eines Lebenswerkes in passiver Ruhe einzuheimsen und vielleicht nur noch den einen oder anderen schmückenden Stein in das Gebäude zu fügen. Jetzt, nachdem er das Material einer Welt als Bausteine zusammengetragen hat, rüstet er zu dem großen Baue, den er von Anfang an vor sich gesehen hatte: zum Baue seines Faches, einer Kunstwissenschaft auf dem objektiven Boden der gesamten Weltkunst. Und wenn von ihm gesagt wurde, daß

er einer der wenigen – ja vielleicht der einzige – unter den lebenden Kunsthistorikern sei, für den der Begriff Weltkunst existiert, so bedeutet dies auch, daß er der einzige ist, der auf dem Boden seiner reichen Erfahrung, mit dem erworbenen Schatze der Denkmäler aller Zeiten und Völker und mit der sicheren Kühnheit und unermüdlichen Schöpferkraft des großen Meisters jenes Gebäude entwerfen kann, zu dessen Ausbau vielleicht Generationen nötig sind. Wie man ihm und seinen Mitkämpfern nach mehr als zwanzig Jahren auf seinen ersten Kampfruf „Orient oder Rom" gefolgt ist, so wird auch hier die Anerkennung folgen, mag auch Vieles für den Augenblick allzukühn erscheinen. „Es ist mit Meinungen, die man wagt, wie mit Steinen, die man voran im Brette bewegt: sie können geschlagen werden, aber sie haben ein Spiel eingeleitet, das gewonnen wird" (Goethe).

H. Glück

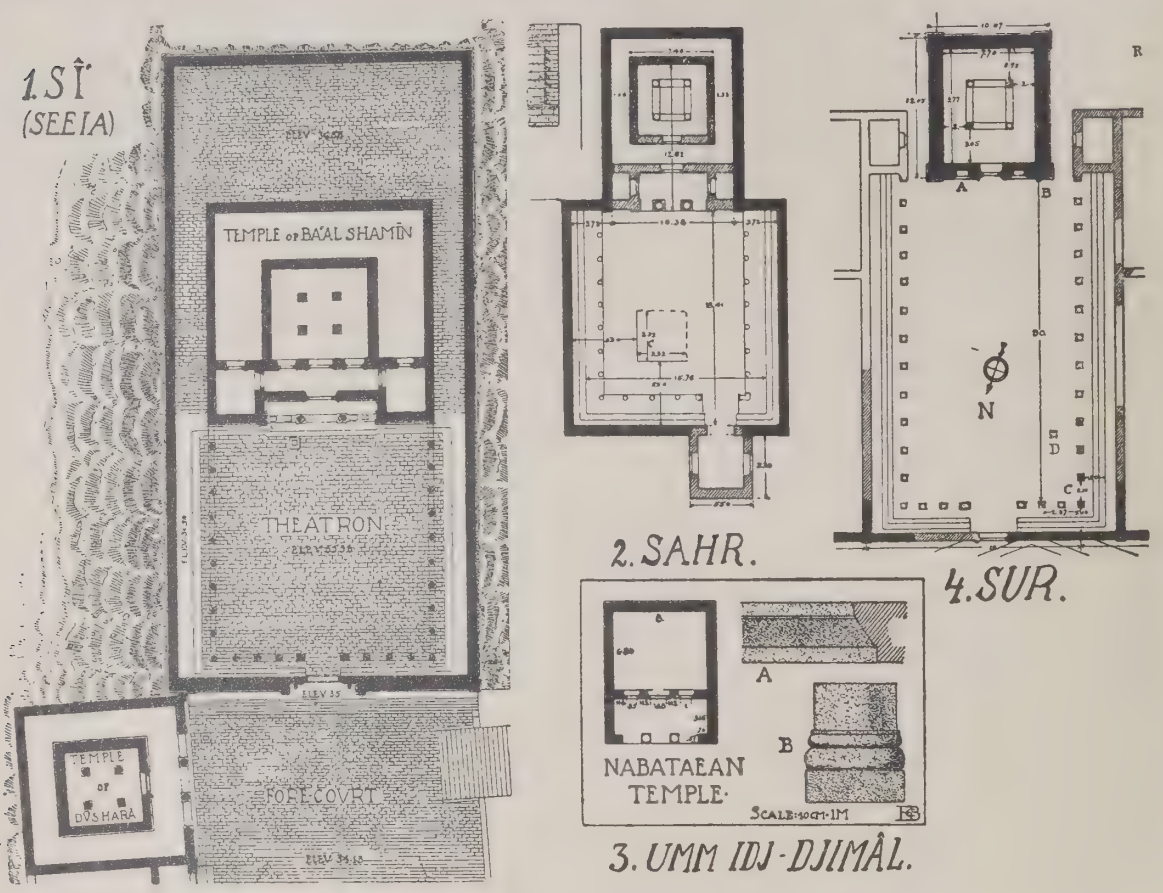
H. C. BUTLER, PRINCETON UNIVERSITY: NABATAEAN TEMPLE PLANS AND THE PLANS OF SYRIAN CHURCHES

Until recent years comparatively little has been known of the pre-Roman architecture of Syria. Scarcely a trace remains of the architecture of the Seleukid kingdom. The studies that have been made of the Temple at Jerusalem[1], the published descriptions of the great ruined structure of the second century B. C. at ʿArâk il-Emîr[2], and three buildings in the Haurân[3] published by M. de Vogüé, namely the Tomb of Hamrath at Suwêda, the temple at the same place, and the Temple of Baʿal Shamin at Siʿ, which have come to be recognized as Nabataean productions, have been almost our only sources of information regarding the native Syrian monuments of architecture of the period before the appearance of Roman political authority in Syria.

Comparatively little study has been devoted to the Nabataean, or pre-Christian Arabic, architecture of Southern Syria, perhaps because of the small number of known monuments. But more extended exploration of the country in recent years[4] has called attention to the fact that buildings in this style were well distributed over the country to the south of Damascus, during the first centuries before and after Christ, from the Ledja in the north to Umm idj-Djimâl in the south, including the Djebel Haurân and the capital city of Bostra, to say nothing of the rock-hewn tombs and other remains in Nabataean style at Petra and Hegra far to the south. From the considerable number of Nabataean inscriptions that have been found in places where no monuments of architecture have yet been discovered, it may be presumed that there was an even wider distribution of this style than the ruined buildings alone would suggest, and that more thorough examination of the villages of the Haurân Plain would reveal remnants of buildings that perished during the early Christian period.

The purpose of the present paper is to discuss a single feature of the architecture of the Nabataeans, namely the plans of the temples, and to show how various features in these plans were taken over by the builders of temples in the Roman period, and later incorporated in the plans of the Christian churches. In 1906 I published an article in La Revue Archéologique[5] calling attention to the resemblance between the Tychaion at is-Sanamên and the early churches in Syria, and showing that the Christians of Syria had ample precedent for the most characteristic feature of their churches, namely the apse between side chambers, in what appeared to be a later type of Pagan religious edifice. I now propose to show, not only that this peculiar

treatment of the east end of a certain type of temple was in practice before the Roman period in Syria; but that this and other features of plan which exist in temples of the second century after Christ are found in native, pre-Roman, religious architecture of the first century before the Christian era, and were perpetuated as important features of Syrian churches dating from the fourth century to the seventh. In other words, it is demonstrable that certain important features in the early churches of Syria are found in the earliest remains of Pagan religious buildings that are known

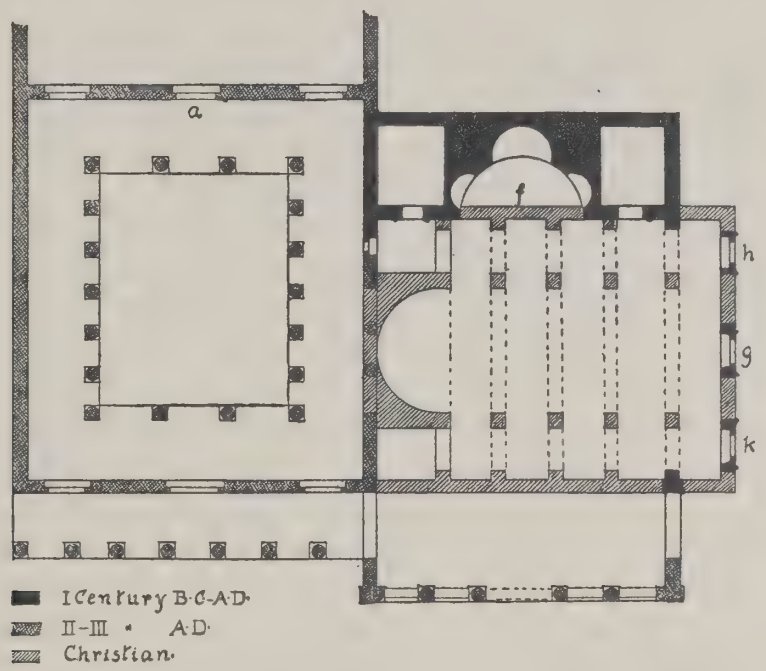


Ill. 1–4. Nabataean temple plans.

in Syria, and it is probable that these features originated in still earlier native temples the remains of which have entirely disappeared.

There are two distinct forms of plans to be seen in the two Nabataean temples which were published by M. de Vogüé and which he recognized as of Nabataean origin: the peripteral temple at Suwêda with its inner peristyle, and the Temple of Ba'al Shamin at Sî' with its colonaded atrium and its distyle entrance porch recessed between two chambers which were probably the bases for towers. Later observations[6] at this site revealed the facts that the great temple at Sî' had a double cella, that is, a small square chamber within a larger one, with space for a passage on

three sides of the inner chamber and a narthex on the fourth side (Ill. 1). The outer cella had but one entrance, the inner chamber three, giving upon the narthex. The inner chamber was provided with four interior columns standing at the angles of a square, and probably providing for an hypaethral opening. All the other Nabataean temples that have been found since M. de Vogüé made his discoveries follow one or the other of these plans more or less closely. The plan of the Temple at Sahr[7] (Ill. 2) is nothing less than a reduced copy of the larger temple at Sîʿ though there is but one portal in the inner cella. The Temple of Dushara[8] at Sîʿ (Ill. 1) shows the inner and the outer cella and a distyle porch, but no chambers flanking it. The Nabataean temple at Umm idj-Djimâl[9] (Ill. 3) had a distyle porch and three por-



Ill. 5. Plan of Serâya at Kanawât.

tals but no inner cella so far as is known. The scanty remains of a Nabataean temple at Dêr il-Meshkûk[10] show a distyle porch. The temple at Sûr[11] (Ill. 4) has four columns forming a square within a square cella; but the cella itself is single and probably had but one entrance, this temple, however, may have been peripteral originally. In this connection it is interesting to observe that the great building at Arâk il-Emîr, which I believe was a temple[12], a building of the second century B. C., and of decidedly Asiatic character, has distyle porches between chambers at both ends, and probably had also an inner cella.

But there is another temple, a temple also first observed by M. de Vogüé, though not recognized by him as a Nabataean building, which is almost certainly of Nabataean origin, but which has been altered so much and so many times that its original

character is all but lost. This is the temple within the complex of buildings at Kanawât called the Serâya[13] (Ill. 5). It will be recalled that the remains of this temple consist now of a ruined columnar portico of Roman date at the north and a tri-lobed apsis between side chambers at the south, and that the ruins of a Christian church with its main axis east and west lies between the two older constructions. It will be remembered also that the west wall of the church is composed largely of second-hand material[14], including, among other old details, three doorways of undoubted Nabataean style the ornament of which is almost identical with that of doorways of the earliest Nabataean period at Sîʿ[15]. The jambs and lintel of the middle portal which is larger than the other two are ornamented with a broad rinceau of grape-vine framed in a narrow outer moulding. This vine pattern, both in form and execution, is almost exactly like that of fragment No. 5[16] from the Temple of Baʿal Shamin (Plate I, 1), and the lintel carving with its little figure in the middle bears a very close resemblance to that of a lintel and frieze from the same building illustrated by M. de Vogüé[17]. The carving of the side portals too shows a close resemblance to that of similar details in the Temple of Baʿal Shamin.

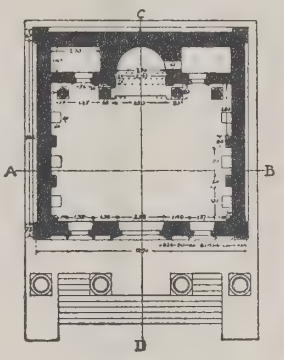
I was convinced, on the occasion of my second visit to Kanawât, and after an examination of this part of the "Serâya" as minute as was possible without excavations, that these details of Nabataean character were not brought from some distant building, at the time of the erection of the church, but were taken from the temple within which the church was erected. The three doorways with their Nabataean carving were almost certainly parts of the north wall of the temple, the major axis of which lay north and south, and which was entered from the north by means of three portals, as was common in Nabataean façades. This north wall was probably removed to its foundations and was then replaced by a stout new wall which was to serve as the side wall of the church and was provided with interior buttresses, or wall piers, to carry the side arches of a triple system of transverse arches in the manner of roofing peculiar to three-aisled basilicas in the Djebel Haurân. This change would imply that the north portico of the temple, with its four columns and two engaged columns and its arched middle intercolumniation, all of which are of the Roman period, was left in place to form a side porch to the newly constructed church[18].

Further, a close examination of the southern part of this older building reveals the fact that this end, with its tri-lobed apsis and side chambers, also belongs to the Nabataean period. The manner in which the stone work is executed, the ornament of the pilasters which flank the apsis, and that of the entrances, is all characteristic of the Nabataean style as illustrated in the neighbouring Nabataean buildings at Sîʿ. Unfortunately the apsis and side chambers, at the time of my visit, formed part of a Druse dwelling, and a new wall had been built which obscured a fair view of these details, so that no photographs could be taken.

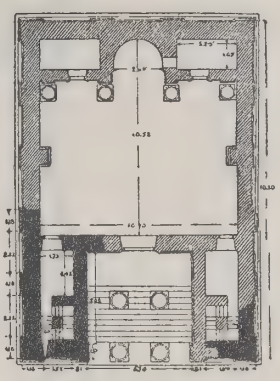
But if this apsidal end actually belonged to a temple of the Nabataean period in the

Haurân, as I believe it did we have here a third type of temple plan for this period and in this region. It would be impossible, without careful excavation, to determine the form of the rest of the plan of this building; but it is not improbable that the middle section consisted of a square inner shrine with four interior columns, like the two Nabataean temples at Sîʿ and other temples of the early period in Southern Syria.

However this may be, it seems evident, if we accept the apse and side chambers of the temple in the "Serâya" group at Kanawât as being of Nabataean origin, that the builders of the temples of the Roman period in the Haurân had not far to go to find a precedent for the apse and side chambers that appear in a number of their temple structures. The best preserved of these later temples is, of course, the Tychaion[19] at is-Sanamên (Ill. 6). Another, less well preserved, is the temple at Slêm[20] (Ill. 7) on the edge of the Ledja. A third is the so-called Temple of Helios[21] at Kanawât which certainly had a large apsis and, consequently, side chambers. In the first we find typically Nabataean features in the use of three portals in the façade, in the hypaethral chamber, and in the apse between side chambers, if we accept the Kanawât example as Nabataean. In the second we have not only the apse between side chambers, but, in addition, the Nabataean feature of a distyle porch between salient towers. This arrangement of the main façade in the temple of Slêm is thoroughly Nabataean in plan even though the porch is more deeply recessed than in the Temple of Baʿal Shamin at Sîʿ, or in the temple at Sahr. The towers were accentuated in the elevations by the addition of massive superstructures treated to resemble square foliate capitals, to a gable roof which was otherwise purely Hellenistic in form[22]. It is also to be noted that the socalled Temple of Zeus at Kanawât[23], though in all other respects a simple tetrastyle prostylos of Hellenistic type when observed from outside, is provided with chambers in towerlike structures on either side of the portal, and with two columns in antis between massive projecting walls, all behind the tetrastyle porch (Ill. 8). Here also appears an arcuated middle intercolumniation, the earliest example of which was found in the temple of Dushara at Sîʿ near by.



Ill. 6. Plan of the Tychaion at is-Sanamên.

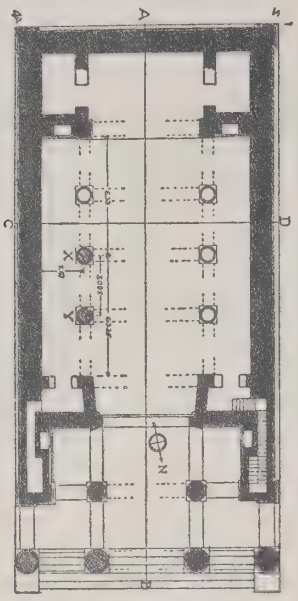


Ill. 7. Plan of temple at Slêm.

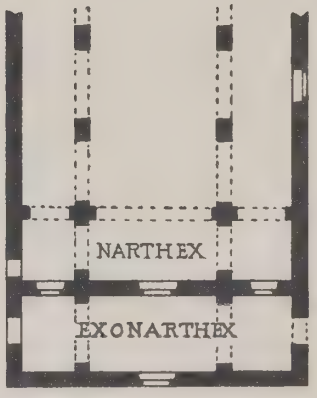
A favourite form of plan for smaller temples of the Roman period in Southern Syria was the plan known as distyle-in-antis, as at Hebrân[24], Mushennef[25] and in the two temples at ʿAtîl[26]. This plan of course is typical of Classical and Hellenistic temples of smaller dimensions wherever Greek architecture found its way; but it is interesting to find the successors of the Nabataeans clinging to so many different usages

of the plan which employed two columns set between towers or walls, as we find them in the earliest Nabataean temples, as well as in the temple at ʿArâk il-Emîr and in the temple at Jerusalem where Jachin and Boaz[27], the two brazen columns of the porch, held very special significance.

When we examine the churches of Syria, after studying the plans of these Nabataean temples, we are immediately impressed by the number of features of plan which the Christian builders have taken over from the earliest Pagan religious buildings that are known in this part of the world, in some cases through the architecture of the Roman period, in others, in would seem, directly. The most striking



Ill. 8. Plan of the temple of Zeus at Kanawât.

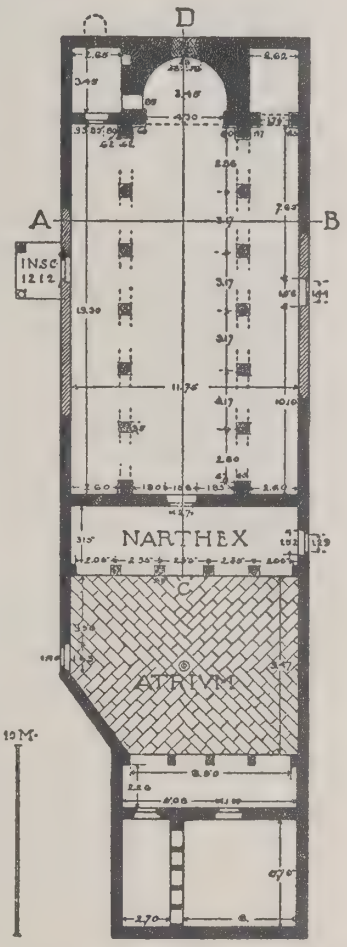


Ill. 9. Plan of church of the Archangel at il-Anderîn.

feature, of course, is the apse between side chambers which is the chief distinguishing mark of the Syrian churches; for out of 130 churches and 39 aisleless chapels in Syria all earlier than the seventh century, the plans of which are known, 96 have this peculiarity. There can be no doubt that this form of east end was copied directly from buildings like the Tychaion at is-Sanamên, as I have shown elsewhere[28]. The resemblance is complete, not only in the ground plan, but also in the superstructure; for the side chambers which are in two storeys in the Tychaion are also two storeys high in all the churches of this plan in the Haurân and in many churches in Northern Syria. This plan, as I have attempted to show above is of pre-Roman origin, appearing in at least one Nabataean temple, the temple in the "Serâya" at Kanawât where the side chambers must also have been in two storeys, judging by the lowness of their ceilings.

Other features that were taken over by church builders from the oldest existing

forms of temple architecture in Syria are the porch and narthex in their various forms. A large number of Syrian churches were provided with western porches, of these, twentythree take the form of a true narthex, eight of which are flanked by towers. The church of the Archangel at il-Anderîn[29] (Ill. 9) has a narthex flanked by chambers, one doorway leading out and three leading inward like the Temple of Baʿal Shamin at Sîʿ and the temple at Sahr, but it lacks the distyle porch of those buildings. The smaller of the two churches at il-Barah[30] has the distyle porch between tower-chambers quite complete. The "Cathedral" at Kerratîn[31] has the distyle porch between flanking tower-chambers like the Temple of Baʿal Shamin; but the two columns carry arches instead of achitraves. The church at Marʿata[32], the church at Ruwêha[33], the church at Dêr Termanîn[34] and that at Kalb Lauzeh[35] all have a porch flanked by tower-chambers, but in place of the distyle porch a broad arch is introduced. The church at Umm is-Surab[36] probably had a distyle porch with architraves, and two flanking towers in its original plan, but the south tower has been replaced by a wall and a third column.



Ill. 10. Plan of the church of St. Mary at Shêkh Slemân.

The South Church at Bankûsa[37] has a porch with two columns between returned end walls, like the temple at Dushara at Sîʿ, and the churches of Midjleyya[38] and Djerâdeh[39] make a compromise between the two ancient plans by having distyle porches with architraves flanked at one side by a tower-chamber and on the other by a returned end wall. There are several other churches in Syria, the west ends of which are in such complete ruins that it has not been possible accurately to discover the arrangement of their entrances; so that it may very well be that there are other examples of the porch and narthex that reproduce, in one form or another, these features as they were developed in the architecture of the Nabataeans and other early inhabitants of Syria. But the examples quoted above are sufficient.

If we wish to go still farther, and to look for other analogies between the Nabataean temple and the Christian church, we have only to look at the plans of the Nabataean Temple of Baʿal Shamin at Sîʿ, the temple at Sahr and that at Sûr, to find perfect prototypes of the colonnaded atrium which we have come to look upon as one of the details of plan peculiar to the early Christian basilicas of Rome. Many of the churches of Syria were provided with colonnaded atria; but in most cases this feature was placed, not in front of the church but on one side, usually the south side. There are only three or four churches which have the atrium at the west, the church at

id-Dêr[40] in Southern Syria, the Church of St. Mary at Shêkh Slemân[41] (Ill. 10) and the East Church at Burdj Hêdar[42] may be cited as examples; for so many of the Syrian churches were connected with monasteries, the residential buildings of which were placed beside the church, that the atrium was placed on that side to fulfill the office of the cloister court of later monastic institutions. But the colonnaded paved court is the same in form whether at the front or at the side, and its earliest form in Syria, as seen in the Nabataean temples, does not differ from that in which it appears as an appendage of the Christian church.

[1] M. de Vogüe, Le Temple de Jerusalem, Paris 1864.
[2] P. A. E. S. (The abbreviation P. A. E. S. signifies the Publications of the Princeton Archaeological Expeditions to Syria in 1904–9. Leiden Brill, A. A. E. S., the Publications of American Expeditions of 1899–1900. New York, Century Co., and S. C., La Syrie Centrale, by M. de Vogüé.) II, A. p. 6.
[3] La Syrie Centrale, Pls. 1, 2, 3. [4] P. A. E. S. II, A, pp. 155, 236, 365, 402, 441, 446.
[5] Revue Archéologique. 4. Serie. Tome VIII (1906) p. 413. [6] P. A. E. S. II, A. pp. 372 ff.
[7] P. A. E. S. II, A. p. 442. [8] Ibid. p. 386. [9] Ibid. p. 155. [10] Ibid. p. 130. [11] Ibid. p. 429.
[12] P. A. E. S. II, A. p. 6. [13] S. C. Pl. 17. [14] A. A. E. S. II, p. 407.
[15] These portals were described by me in the Publications of the American Expeditions of 1899–1900 (p. 407) as Classic. This was before I had excavated at Sī and found the earliest forms of Nabataean ornament there, which show Hellenistic elements. [16] P. A. E. S. II, p. 376. [17] S. C. Pl. 3.
[18] A second examination of the portal marked (a) in M. de Vogüé's plan convinced me that it is standing in its original position.
[19] P. A. E. S. II, A, pp. 316–320. [20] Ibid. pp. 356–359. [21] A. A. E. S. II, p. 357. [22] P. A. E. S. II, A, Ill. 320. [23] P. A. E. S. II, A, pp. 347–350. [24] P. A. E. S. II, p. 323. [25] A. A. E. S. II, p. 347.
[26] A. A. E. S. II, p. 343. [27] I. Kings, VII, 21. [28] op. cit. [29] P. A. E. S. II, B, p. 58. [30] S. C. Pl. 60.
[31] P. A. E. S. II, B, p. 73. [32] Ibid. p. 89. [33] Ibid. p. 144. [34] S. C. Pl. 130. [35] Ibid. Pl. 122.
[36] P. A. E. S. II, A, p. 97. [37] S. C. Pl. 116. [38] A. A. E. S. II, p. 96. [39] Ibid. p. 152. [40] P. A. E. S. II, A, p. 103. [41] Ibid. II, B, p. 340. [42] Ibid. II, B, p. 291.

FRANK JEWETT MATHER, JR., PRINCETON UNIVERSITY: AN UNIDENTIFIED MOSAIC HEAD FROM OLD ST. PETER'S

The imposing head of a saint in the Grotte Vaticane here reproduced one Plate III, 1 is described by the guide as a fragment from the tombchapel of Pope John VII, built in the year 706 A. D. De Rossi ("Musaici Cristiani", tav. XX, 1[b]) publishes a mediocre reproduction in colors, resting content with the official attribution. It has apparently escaped the attention of Father Wilpert in his monumental corpus of Early Christian mosaics and paintings. Reasons for such neglect, apart from the misleading ascription, may be the poor light in the Grotte and the fact that the caption of Alinari's photograph (No. 26379) unaccountably dates the mosaic in the seventeenth century and thus relegates to an album rarely searched by students of things Early Christian. I think no such student, having really scrutinized this grand head, would accept a date as late as as the beginning of the eighth century.

The construction is in that impressionistic technique which at Rome barely survives the sixth century and the advent of pure Byzantinism. The cubes are large, with only two sizes. Garnet red and orange tesserae are used side by side in the contours with splendid coloristic effect. The structural planes are boldly asserted in broad and rough masses which are skilfully calculated for effect from afar. More significantly, the superbly magisterial expression is entirely classic, with no touch of Byzantine asceticism. All stylistic affinities are with very early mosaics. We have the white, wig-like treatment of the hair as in Sta. Maria Maggiore. The semi-dome of Sta. Pudenziana (late 4[th] century). And of the Archi-episcopal Palace at Ravenna (middle 5[th].) afford the closest similarities in the colors and dispositions of the mosaic cubes. All this can be readily verified from Wilpert's admirable color plates. On its face, our head should have been made between the last years of the fourth century and the middle of the fifth, before the naturalism of Rome had surrendered to Byzantine formalism.

The head measures twenty-five inches from crown to chin, hence on a usual ratio of six and a half to one, it belonged to a figure about twelve and a half feet high. That was approximately the height of the upper windows of Old St. Peter's. Ciampini ("De Sacris Aedificiis", p. 34), citing the careful measurements of Alpharanus, makes the windows seventeen palms high. The Roman palm, the length of the hand, is eight and a half inches. So the windows were 144 ½ inches high, a shade over twelve feet. Ciampini, tabula X, reproduces a part of the north wall of the old Basilica. In his engraving we see a gigantic angel between a window and the triumphal arch at the west end of the nave. It is just as high as the window. Vasari (Milanesi ed. tom I, p. 386) describes this angel as seven braccia tall, locates it over the organ,

and ascribes it to Giotto. The Tuscan braccia is 58 cm. or 23 in. Accordingly Vasari estimated (it is unlikely he measured it) the height of Giotto's angel at 161 inches or 13 feet 5 inches. Vasari, if we may judge from Ciampini' print, seems somewhat to have exaggerate the height. However that be, the proper decorative scale for a figure standing between the windows of Old St. Peter's or in the lower angles of the triumphal arch, which were on the level of the windows, would have been from twelve to thirteen feet. The figure which once bore the great head of the Grotte presumably occupied one of these two positions, but was not between the windows since there figures (Ciampini, l. c., p. 34) were in fresco.

We know that there were two great figures of St. Peters in the old Basilica. One was in the semi-dome of the apse (Ciampini, tabula XIII), at the spectator's right. But our head is not from a semi-dome. It is large enough to show the curvature, were that the case, and it is actually flat. We know from a notice published by Dr. A. L. Frothingham (in the Revue Archaeologique, 3. série, tom. 1, 1883, p. 68) that there was also a St. Peter with representations of Christ and the Emperor Constantine on the triumphal arch. Dr. Frothingham found this precious notice in Cardinal Domenico Jacobacci's "De Concilia Tractatus", Roma, 1558, where we read:

"adhuc temporibus nostris fuerit in ecclesia Sancti Petri in frontispitio majoris arcus ante altare majus Constantinus ostendens Salvatori et Beato Petro apostolo ecclesiam ispam a se edificatam. Videlicet ecclesiam Sancti Petri."

Frothingham refers this mosaic to Constantinian times, but it is pretty certain thait dated from the rebuilding under Leo I, after 440 A. D.

If our head represents the Founder of the Church – and I think the reader will find it characteristically a St. Peter – and comes from the old church – as seems pretty certain, it must have stood in the right lower angle of the triumphal arch. That was the proper post of honor for a St. Peter in the fifth century. So he was placed in the apse of old St. Peter's as in the contemporary triumphal arch of St. Paolo Fuori (Rossi, Tav. XIII; Garucci, tom. IV, tavola 237); Father Wilpert ("Die Mosaiken", Bd. I, Bl. 36I) very reasonably supposes the design of the triumphal arch of St. Peter's to have been very like that of S. Paolo Fuori: a bust of Christ in a medallion above the arch, below at the right St. Peter, at the left Constantine, above all the four and twenty elders and the signs of the evangelists. A similar triumphal arch in the Carolingian church of Sta. Maria in Dominica (Rossi, tavola XXIII; Garucci, tavola 293) may well be a late echo of the arrangement in Old St. Peter's.

Thus the great mosaic head in the Grotte corresponds to the lost St. Peter of the triumphal arch in size, orientation, and probable period. Its false association with the Lady Chapel of John VII may be due to the confusion that attended the demolition of the old basilica, or may be of recent date. If we have in this fragment the St. Peter made for Leo I for the triumphal arch – and I submit that theory with all confidence to my colleagues – this grandiose head must count as one of the most precious relics of Early Christian Rome.

J. SHAPLEY, BROWN UNIVERSITY: THE STUCCOES OF SAN VITALE

There are two vivid mental associations that the mention of San Vitale at Ravenna arouses in everyone: the achievements of a great architectural tradition, on the one hand, and, on the other, the masterpieces of painting in mosaic. That the third of the sister arts, sculpture, should play a part also seems to be excluded a priori. So general is the insistence upon the minor importance of the art of sculpture in the ambient out of which San Vitale grew that no one has had an eye for this aspect of the church. To be sure, as far as the capitals, impost blocks, and similar details are concerned every manual has something to show and something to say. But of the stuccoes, which formed the effective representation of the art of sculpture, no serious study has been undertaken.

There is, therefore, no true bibliography of the subject to be cited. A few writers only have mentioned the stuccoes cursorily. Of most importance among them is G. Gerola[1], who indicates, in connection with his study of the date of the aisle vaults, the general disposition of the mosaics, incrustations, and stuccoes of the church, as intended, as carried out, and as hidden or destroyed. G. Galassi[2] calls attention to the vault and arch stuccoes as offering examples of the style of Roman artificers, in contrast to that of local workers. A. Colasanti[3] gives a view of the arches and one of the vault. Drawings of details of the soffits of the lower presbytery arches are published by A. Dehli[4]. C. Ricci[5] mentions the stucco cornice now hidden behind the vault over the lower aisle. Similar passing mention is made by G. Savini[6] and by other writers.

We have no definite evidence as to the exact date when San Vitale was begun. Architectural pieces, such as the capitals, can be dated in the period of Gothic rule at Ravenna. Though the Liber Pontificalis of Ravenna puts the dedication of the church after the Byzantine reconquest and in the episcopate of Maximianus, it is certain that the church was very far advanced, practically completed, at the time of the bishop Ecclesius. For it is Ecclesius who has the honor of presenting the church to Christ in the apse mosaic. This mosaic, moreover, is almost certainly contemporary with Ecclesius, as a comparison with the mosaics, with historical portraits, executed under Maximianus clearly shows. The latter are quite different in style. They are inserted below the general base line of the mosaic decoration of the building, just as later mosaics were inserted below at Sant' Apollinare in Classe. It was not an age when, through dutiful reverence, the Ecclesius mosaic in the apse would be introduced by a later bishop. At that time the powerful bishops of Ravenna, like their contemporary emperors, eagerly and egotistically set about preserving their

memory by means of monuments. Maximianus inserted his image and his emperor's into the decoration of San Vitale, precisely as he did into the decoration of Sant' Apollinare Nuovo, however slight the debt these churches owed to them. The date of San Vitale, then, can be considered approximately that of the episcopate of Ecclesius, currently taken as 521–534. The recorded dedication of 547, apart from the political significance it undoubtedly had, may have been a rededication after Arian use. When the stuccowork of the church was undertaken can only be conjectured. The stuccoes of the soffits of the lower triforia of the presbytery are later than the mosaics above them, for they cover the edge of the mosaics. A more important clue to the date of the stuccoes is afforded by the fact that some of them in the southern esonarthex (though somewhat misleading, esonarthex seems the simplest name for the triangular rooms between the narthex, the lower aisle, and the stairway towers) are carried out over the brickwork of a walled-up window, opening into the aisle of the church. That the window should have been walled up is not so important as is the circumstance that the walling shows thicker bricks and a more reddish mortar. Such an aperture might have been walled up during the initial construction, but, in that case, not with different materials. These considerations make it seem likely that the stuccoes postdate Ecclesius. His successors were devoted to San Vitale, for the two following between him and Maximianus were buried in the church. They would surely have continued, as far as their circumstances allowed, the embellishment of the structure. To the confusion incident to the Gothic wars may be due the appearance of a new kind of brick and mortar in the walled-up opening mentioned above. The date of the dedication of the church by Maximianus is probably the terminus ante quem for the execution of the stuccoes; since the chief building activities and, significantly, the burial place of Maximianus were elsewhere it is not likely that the work at San Vitale extended over much, especially of the latter part, of his episcopate. Thus with a high degree of probability the date of the stuccoes may be set at 534–547. They are, even with the maximum error in their dating, contemporary with the great artistic activity of the reign of Justinian. As such they are precious documents of a period the sculpture of which is very perfunctorily studied and the stuccowork of which is practically unknown.

That we should be comparatively ignorant of the history of stucco is chiefly due to the lack of durability inherent in the material, a lack which is all the more unfortunate because of the indifference with which, even in recent times, such work has been allowed to fall into decay. In the case of San Vitale, however, most of the loss is of ancient date. Gerola mentions a trace of stucco moulding in the left window of the narthex façade which, as the last trace of the stuccoes of the narthex, has recently disappeared, and it is likely that windows and even more protected places have continued to lose gradually through the centuries. There were stuccoes on the walls of the lower aisle above the marble incrustation, but these had fallen into decay by the time the aisle vaults, which have since protected them in part, were sub-

stituted for the original wooden ceiling. At present there are remains of these stuccoes behind the aisle vaulting; it is impossible to get at them without removing the pavement of the matroneum. There were stucco decorations about the windows. On the south some of these decorations also were covered when the aisle vaulting was put in. On the north others not covered by the vaulting preserve an ancient design. At present the six arches of the two lower triforia of the presbytery are stuccoed. The coloring preserved on their soffits is of uncertain date; no conclusions can be drawn from it as to the original color scheme of the stuccoes throughout the church nor even as to their being originally painted at all. Of the two triforia between the lower aisle and the two esonarthexes the northern one shows a well preserved soffit decoration in stucco on all three arches while the southern one has lost all but a

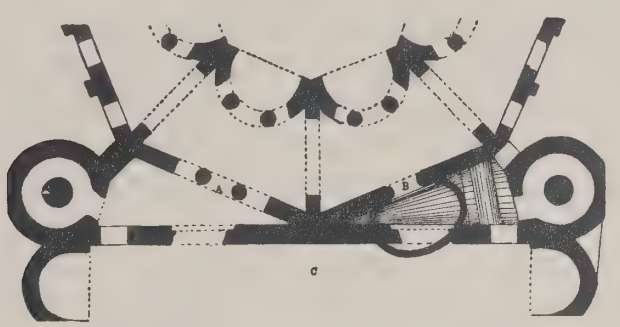


Fig. 1. Ravenna, San Vitale: Plan of the Main Entrance.
A. Northern Triforium Formerly Walled up.
B. Southern Triforium Formerly Converted into the Entrance to a Chapel.
C. Barozzi's Hypothetical Location of the Southern Tower.

remnant on the southmost arch. On the contrary, of the esonarthexes beyond it is only the southern one which retains any stuccowork. It boasts indeed the most extensive stuccoes now preserved in the building. The lack, at present, of any stuccoes in the narthex has been mentioned.

It has already been observed that such stuccoes of the aisle walls as remain owe their preservation to the protective vaulting of the aisle. The same is true of the fragments remaining in the windows on the south. A walling-up of the windows on the north may account for the preservation of fragments of stuccoes there: the brick buttressing shows that the instability of the church on this side caused some anxiety. The stuccoes of the triforia of the presbytery were no doubt favored by their proximity to the altar. But the preservation of stuccoes in the two triforia between the lower aisle and the esonarthexes as well as in the southern esonarthex does not immediately explain itself. Happily, external evidence comes to our aid. In S. Barozzi, Pianta e Spaccato di S. Vitale di Ravenna, Bologna, 1782, p. 12, we read: "Non ha guari, che furono discoperte le Colonne segnate K, e nella Pianta *, le quali erano state rin-

chiuse entro il muro per comodo della posterior Fabbrica del Monastero." Now the columns marked K in his Spaccato and * in his Pianta are those of the triforium between the aisle and the northern esonarthex; cf. Fig. 1, A. Accordingly they had been walled up at an indefinite date and were liberated only late in the eighteenth century. The stuccoes of the corresponding arches were thus protected and have come down to us. But the Pianta of Barozzi clearly shows a different state of affairs in the case of the corresponding triforium to the south. Here things were completely transformed by a chapel opening off the aisle; cf. Fig. 1, B. The entrance to the oval chapel was through the middle arch and the two side ones were walled up. The chapel wall completely shut off from communication with the church a considerable area of this esonarthex, particularly to the south. It was cut off so effectively that Barozzi omitted it in his plan. He considered that part of the building a later addition[7]. The amount of stuccowork preserved in the southern esonarthex was determined almost precisely by the amount of the room rendered inaccessible because of the chapel. In addition to the stuccoes in the larger area to the south there are some in the little triangle of vault to the north. Even the walling up of the two lateral arches of the triforium protected some of the stucco decoration in the soffit of the southern one.

The stuccoes in the southern esonarthex of San Vitale are not only the most extensive but also the most varied in the church. The room is irregularly vaulted. Adjacent to the tower and to the bit of window-pierced wall, i. e., parallel to the shortest side of the triangular room, is a barrel vault narrower toward the church than toward the narthex. It is not exactly semicircular in section for the side of the vault toward the church is abbreviated with the result that it is shorter and steeper, yet, despite that, springs from a level some three feet higher than on the side toward the narthex. Moreover, since the plan of the room is not an isosceles triangle, the leg toward the narthex being several feet longer than the one toward the church, this barrel vault is made enough wider on the longer leg to leave the remainder of the plan nearly an isosceles triangle. To these irregularities there is added another slight one due to the fact that the base of the triangle of the plan is not a straight line. The design of the stucco decoration is one well adapted to this irregularity of plan. At the springing of the vault on either side is a cantharus from which freely developed scrolls of grape-vine, bearing foliage and fruit, wind asymmetrically over the available space; cf. Pl. I, 2, 3. Corresponding to the springing of the vault the two canthari are at different levels, and the higher one, which has for this reason, as well as for the reason that its side of the vault is narrower, a smaller amount of vine, is made much smaller. Also, the grape-vine which springs from it is more slender, more yielding, in short, a younger vine than that opposite. In a few places where the leafage and fruit are not sufficient to fill in the space between the stems extraneous elements are thrown in: in one case, a rosette; in another, a trefoil. In spite of a certain amount of conventionality in the arrangement of the vines, which was demanded

by their purely decorative use, their naturalistic character is remarkable. The firm, stubborn bends which vines take on through the slow process of growth, not through the mere toss of the wind, are perfectly expressed. Sprouts spring out at either side of the bases of the canthari, and by filling up the lower spaces give a better foundation for the mass. The canthari are of a familiar type: the round base rises almost as a cone, but not exactly for its contour line becomes a double curve; the wide-spreading bowl suggests the lotus because of its petal decoration; on the cylindrical neck are two diagonal bands crossing each other; to the wide lip attach the S-shaped handles, the lower ends of which join the bowl. The whole surface of this vault is framed by a wide undecorated projecting strip.

The next element of the vaulting is a long narrow barrel vault adjoining the preceding but at right angles to it. On one side it springs approximately from the crown level of the vault just described and on the other side from that of a transverse arch; it is, however, continued almost vertically downward at the four corners to fill in the spandrels; cf. Pl. II, 1, 3. The decoration of this vault is framed in at the ends by a smooth band, somewhat wider than that of the preceding vault, and at the sides by an arch moulding decorated with five-pointed leaf-tops, growing upward side by side. The surface of the vault is divided into squares making a kind of trellis. The bands of the latticework show not only transverse divisions but are also slightly split longitudinally. The effect is that of latticework made of cane or bamboo. In each of the squares is a large flat leaf standing upright, therefore pointing up from each side toward the crown of the vault.

The soffit of the arch which supports this vault on one side has extremely complicated ornament, framed in by a plain band again. Its ornament consists of lozenges of two alternating types longitudinally disposed and of half flowers which fill in the triangular spaces between the lozenges and the frame; cf. Pl. II, 1, 3. One of the types of lozenges has a leaf border with the points turned in and encloses an eight-petaled flower, likewise lozenge-shaped. Of the other type of lozenge the two upper borders differ from the lower ones. The upper borders are made of the same design as the strips of latticework on the vault just described. The lower ones are formed by two horns the points of which come together in a knob. The interior of the lozenge is taken by a large flat leaf like the leaf used on the trellised vault. The half flowers show five petals of an eight-petaled flower.

The lunette which this arch supports has, above an arch moulding decorated with five-pointed leaf-tops, a rich ornament of acanthus scrolls. In the middle stands a tall cantharus from which springs upward a small candelabrum of acanthus and roll outward to right and left over the whole surface two acanthus vines in irregular convolutions. Where the coils leave large vacant spaces an occasional detached flower makes its appearance.

The part of the room beyond this forms in plan an almost perfect isosceles triangle and is covered by a vault beginning here as a barrel and tapering to a point. This

vault is thus parallel to the barrel vault first described but its crown is at the higher level of the transverse barrel vault. This higher crown represents the height required to support the pavement of the matroneum while the lower crown of the first vault was to support the steps leading up to the matroneum from the winding stairway in the tower. The long triangular vault has retained only two fragments of its stucco decoration, one at the base of the triangle, and immediately adjoining the lunette just described, the other at the apex. These are enough to show the design which probably covered the whole vault. First there is the familiar framing of a wide undecorated strip. Then follows a decoration consisting of circles, the circumference being a heavy plain band, enclosing rosettes of eight petals, with four-petaled flowers filling in the spaces between the circles. The effect was intended to be similar to that of a coffered ceiling. The desire for this coffered effect presumably accounts for the appearance of the bands that go to make up the lattice work on the transverse barrel vault. For their slight splitting, though only apparent, makes each square look like an independent coffered section. Were such sections actually split off from one another and were they uniform one would immediately recognize their peculiarities as the effect of the use of moulds. Since they are quite irregular and since the splitting is only a hasty and none too true line, drawn with the edge of a trowel, any use which may have been made of moulds is invisible in the finished manual product.

Turning now to the wall decorations, the description may well begin with the best preserved, those beneath the trellised vault on the side toward the church; cf. Pl. II, 2. The stuccoes here fall into three fairly distinct vertical divisions. The middle division is particularly interesting. Sprays of leaves, flowers, and buds are arranged in such a way as to suggest a kind of candelabrum. At either side of this candelabrum is a series of acanthus scrolls, turning outward from each other and ending in large bud-like formations. These series of scrolls are clear examples of the freedom of treatment that characterizes all the stuccoes in the esonarthex; there seems to have been no use of a mould to repeat designs, for no two of these scrolls are alike and the series on one side does not duplicate that on the other. The acanthus scroll at the lower left corner surprises us by throwing off a sprout with leaf and fruit unlike those of the acanthus, possibly of ivy, while the scroll on the lower right throws off a different kind of scion. Rosettes in various stages from the closed bud, near the right border, to the open flowers, at the bottom, enliven and diversify the design.

An acanthus decoration similar to the last described occupies the upper part of the wall on the side of the esonarthex toward the tower; cf. Pl. II, 3. Another rich candelabrum fills the space between the windows. At the top it gives off scrolls to cover the upper field and to pass over the window to the right and down on the wall beyond. The adaptability of scrollwork to irregular surfaces is brilliantly demonstrated here. Since the base level of the stuccoes is always that of the springing of arch or vault the low end of the lowest barrel vault marks the lowest level for the stuccoes

in the whole room. Accordingly, the stuccoes on the adjoining tower wall are carried down to this level also. The result is that although the design of the stuccoes on the wall toward the tower begins with the candelabrum between the windows the extremity of the design on the wall to the right is actually lower than its beginning. Apart from this case and the case of the adjoining vault just mentioned all the stuccoes had originally about the same base level, for the springing of the arches and the vaults, even the arches of the triforium and of the windows, from approximately the same height is worked out with surprising care.

The soffits of the two windows are decorated with acanthus scrolls like those in the wall decorations, though more orderly, as the regularly bounded surface demanded; cf. Pl. I, 2, 3. The arch mouldings of the windows are like those described above except that the leaf decoration is three-pointed; cf. Pl. II, 3.

The only other stuccoes in this group that remain to be mentioned are the fragmentary ones on the soffit of the southmost arch of the triforium; cf. Pl. II, 1. Here are alternate circles and lozenges with small rosettes in their centers and four-petaled flowers in the spaces between. The circles and lozenges are arranged to alternate either transversely taken or longitudinally taken. Although the design is on a small scale the suggestion is again that of coffering.

The corresponding triforium between the northern esonarthex and the lower aisle has preserved the stuccoes of the three soffits almost completely; cf. Pl. II, 4. Their decoration is not like that of the soffit just described but resembles rather that of the walls of the southern esonarthex. The acanthus scrolls, however, are necessarily on a smaller scale, and, brought close together because of the narrow surface to be covered, they spring from acanthus beds at the base of the arch and leave between them no room for a candelabrum but only room for single leaves and rosettes dropped in here and there where the scrolls roll back from each other. The decoration of the middle arch is somewhat different from that of its neighbors. The terminations of the coils are the same, but the stems are composed of forms like horns or cornucopias, with bands wrapped about them. Further, instead of several sprays at the base of the arch, here there is but a single spray flanked by confronted birds.

The only other extensive remains of stucco ornament in San Vitale cover the soffits of the two lower triforia of the presbytery. These soffits are given four distinct coffered designs, that of the middle arch being in each case different from that of the two lateral ones. The middle soffit of the left triforium is covered with octagons, enclosing five-petaled flowers, and squares, enclosing rosettes, set diagonally in the spaces between the octagons; cf. Fig. 2. To right and left the soffits are decorated with circles around four-petaled centers, and the spaces between the circles are also filled with four-petaled flowers, though different and larger ones; cf. Fig. 2. An egg-and-dart moulding forms the transition from the soffit surface to the richly profiled but undecorated arch moulding in this triforium. In the right triforium taking the place of the egg-and-dart is a slender course of laurel leaves, similar to that in the

windows described below, flanked by beveled, notched strips. Both the middle soffit and the side soffits of this triforium are decorated with circles enclosing rosettes and with four-petaled flowers in the spaces between the circles; the diversity is given by the inner contours of the circles and by the use of different separating flowers; cf. Fig. 3. These stuccoes of the triforia of the presbytery give a rich color effect. The raised parts are painted gold, against a blue-green ground, to harmonize with the mellow splendor of the mosaics. Whether or not the present coloring corresponds to the original condition of the stuccoes we cannot tell, and no coloring is discernible on the other stuccoes of the building. Perhaps a careful investigation of the stucco fragments now concealed behind the aisle vaults might reveal traces of ancient coloring, if such existed.

Apart from these hidden remains, the only fragments of stucco yet to describe are those in the arches of six windows of the lower aisle. Te design for the window

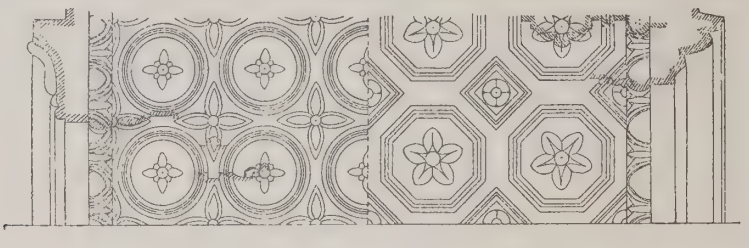


Fig. 2. Ravenna, San Vitale: Presbytery, Outline Drawing of the Stuccoes of the Lower Left Triforium.

decoration is very simple and is carried out in the easiest way, with moulds. It consists of a wide ground on which is a narrow course of laurel leaves, disposed longitudinally, in groups of three; cf. Pl. II, 5. Four of these succeeding groups have been formed in one mould, four being as many as the bend of the arch would allow to be applied in a comparatively flat strip. Consequently, after every group of four we find a slight break in the course, and though the same four leaves are repeated in all the groups within a single group we find each leaf perfectly distinct an individual: the mould itself has been formed free-hand.

The stuccoes of San Vitale are of a comparatively soft variety, so that even with care they would inevitably have suffered. But in spite of their frailty they must in their original condition have made a convenient and cheap way of giving a mural finish that would be in place with all the richness of the mosaics and marbles. Their adjustment to the available spaces is not schematic, yet it indicates a general laying-out of the patterns in advance; moulds, as we have remarked, were very little used. In addition to the trowel the stuccoworkers had finer cutting and modeling instruments, particularly the invaluable thumb. In fact, the modeling is as suggestive of the personal pride and facile skill of good artisans as is the easy evolution of the designs over the irregular ground. The undulating surfaces of wall and vault, the

calculated asymmetry of the scrollwork, and the casual variations in the moulding of identical elements give an air of artistic freedom to the whole.

The grape-vines, the canthari, and the numerous other elements that enter into the designs of the stuccoes of San Vitale are, however, familiar things for which there are many parallels elsewhere. In what follows only a few of these parallels can be referred to; a complete study of the various designs would lead us very far afield. When compared with the ornament of the nearly contemporary church of Hagia Sophia at Constantinople the ornament of the stuccoes of San Vitale is seen to represent another tradition. The grape-vine is not laid out symmetrically, as is the case in most monuments by this time, e. g., the ivory episcopal throne at Ravenna; nor is there

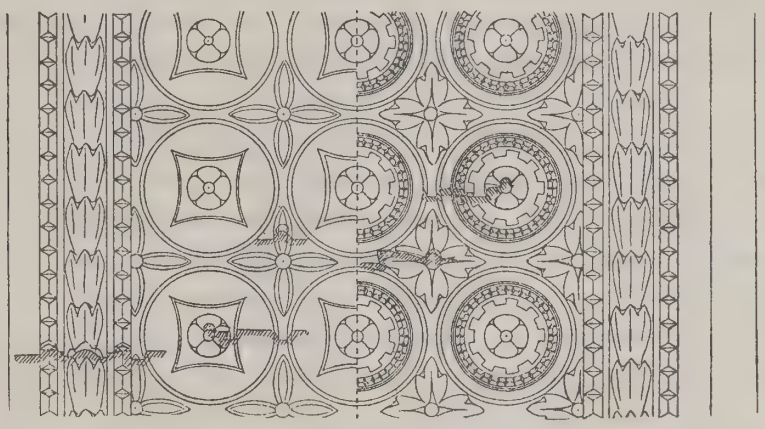


Fig. 3. Ravenna, San Vitale: Presbytery, Outline Drawing of the Stuccoes of the Lower Right Triforium.

any suggestion of the coloristic or light-and dark effect, already incipient as early as the much discussed Lateran pillar and becoming general by the sixth century. These features that combine and reach their culmination in the Mshatta facade are utterly foreign to the spirit of the stuccowork of San Vitale. For the latter parallels must be sought in the naturalistic trend of Hellenistic ornament, not in the new orientalizing tendency generally dominant in Hagia Sophia, and in other monuments contemporary to it.

The grape-vine in the naturalistic form in which it appears in the stuccoes is a Hellenistic commonplace. The example in San Vitale seems a throw-back to an art some centuries earlier. From popular pagan usage it passed over into Christian art in the catacombs, where it was treated freely and plastically as here[8]. This treatment of the vine seems to have remained in great favor at Ravenna. It occurs repeatedly in the mosaics, e. g., in the lateral vaults of the so-called Mausoleum of Galla Placidia and in the lunettes above the upper triforia of the presbytery of San Vitale; and it gives with its peculiar plasticity a distinct and local character to many pieces of decorative sculpture, e. g., the altar frontal in the chapel of the relics in Sant' Apolli-

nare Nuovo. The absence of any animal filling among the scrolls of grape-vine in our stuccoes is exceptional at so late a date as the sixth century.

The canthari are ubiquitous at this period and with this function, yet what grows from them is more apt to be the acanthus than the grape. The sprays springing out from beneath them are common enough too, but they are usually sprays of acanthus even though a grape-vine grows above. This hybrid inconsistency is explainable, no doubt, by the custom of using the acanthus bed as a basis for all sorts of elements in the decoration; even figures rest on the acanthus in certain cases at Ravenna, e. g., in the mosaics of the Orthodox Baptistry and in those of the so-called Mausoleum of Galla Placidia. Examples of the acanthus base with the grape-vine above are to be seen on the pillars from Acre at St. Mark's, Venice, and on the ivory episcopal chair at Ravenna. The consistent use in our stuccoes of sprays of grape-vine below the canthari is a survival, or exaggeration, of Hellenistic naturalism, unusual at this late date.

The acanthus, as has been described, forms two dissimilar types of desings: the scroll and the candelabrum. The scrollwork, whether decorating a band or spreading in all directions over a given space, is very similar to the scrollwork in the mosaics of Ravenna. The stucco acanthus of the window soffit needs only to be colored gold against a blue ground or green on a white ground to look like its counterparts in the mosaics of Sant' Apollinare in Classe and elsewhere. The acanthus scrollwork with stems like cornucopias is a striking but by no means rare variety. It is difficult to tell for sure when the horn-shaped wrapping of the stem is actually regarded by the designer as a horn[9]. For instance, in the decoration of a Roman relief ascribed to the time of the Republic, published by Gusman[10], the vine takes a horn shape though it is unlikely that a horn is consciously intended. But there is no doubt that the combination of cornucopia and acanthus was consciously employed by Pompeiian decorators and earlier still was known in Greek ornament[11]. By the sixth century after Christ it became very popular. It occurs in Egypt and Syria[12], but is most common at Constantinople[13] and at the places reached by the Proconnesian marble trade (Philippi[14], Parenzo[15], Ravenna), for it was a favorite motive for carved capitals and friezes. The combination of cornucopia and acanthus appears in a somewhat different form in the lower border of the mosaics of the church of Sts. Cosmas and Damianus at Rome. In the Adriatic region it retained its vogue long enough to enter abundantly into the decoration of St. Mark's at Venice[16].

It is appropriate to insert here some mention of the other use of cornucopias in our stuccoes, which is a less usual one. This use of horns on two sides in forming lozenges finds its absolute counterpart in the stucco decoration of a soffit of the left nave arcade of the cathedral of Parenzo though the filling and the other elements combined with these lozenges are somewhat different at Parenzo[17]. These stuccoes at Parenzo are the work obviously of the same school, perhaps of the same artists, as flourished at Ravenna. In the case of this particular ornamental element, the lo-

zenge, the Parenzo stuccoes differ from those at Ravenna, however, in two minor ways. The lozenge fillings at Parenzo are richer leafage. The bands forming two sides of the lozenges are three-striped, not, as at Ravenna, two-striped. The three-striped band is one of the commonplaces of ornament. The two-striped one is by no means common. For the latter, however, a number of parallels can be cited. First of all, it is obligatory to cite one strikingly pertinent example, another soffit ornament at Parenzo with lozenges formed on all four sides by two-striped bands. In spite of the wave of three-striped ornament that swept over the Adriatic region in the Low Ages, the two-striped lozenge maintains itself and appears with leafage akin to that at Parenzo in the carved ornament of St. Mark's at Venice[18]. Why it should persist is more intelligible to us when we know that it was in use elsewhere. It is a motive used in the carved ornament of Syrian churches. For our immediate purpose the best example to give is a capital at Edessa[19], for the filling on it is precisely like that in the lozenges at Parenzo. Probably the connection was one established through the textile trade, in which Syria and Persia then enjoyed great prestige.

There is another element in the ornament of the stuccoes of San Vitale which exemplifies this relationship even better. It is the candelabrum of acanthus. This is, in part, a logical outgrowth of the acanthus sprays of Greek decoration. Usually, from the two symmetrically placed leaves curving out laterally, which form the base of the design in question, the Greek decorator developed a much more elaborate formation, piling up other leaves above these, arranged either heraldically[20] or as a central spray. By a primary combination he was able to build up a full acanthus spray with symmetrically placed horizontal leaves and a central upright leaf[21], to give a simple tripartite element such as we have in one instance on the wall under the trellised vault. But in its further elaboration the pile of acanthus became more and more suggestive of the "sacred tree" of ancient oriental derivation. Out of the two sources, Greek and oriental, came a more schematized use of the paired leaves, with a stiffness more like our design than is anything Greek, such as appears in Sassanian ornament, e. g., as used on the capitals of Tag-e-Bostan[22], where the middle connecting stalk is, however, far more pronounced than that in the stuccoes of San Vitale could have been even before these suffered so much. The greater elaboration of our candelabra is paralleled in a side decoration of the niche at Tag-e-Bostan[23], and also in the mosaic decorations on the walls of the church of the Nativity at Bethlehem, though in the latter there is such extensive employment of conventional internal decorative detail as almost completely to conceal the basic form. Like other of the designs, the candelabrum is paralleled in Constantinople, as on a capital of the church of Sts. Sergius and Bacchus[24]; but this parallel only serves to show how much more nearly, in the case of this element, the Ravenna stuccoes approach the Sassanian work than they do the Constantinopolitan.

The course of laurel leaves found in our stuccoes is frequent in Early Christian ornament. We find it in the sarcophagus decoration of Ravenna[25], on elaborate

fourth or fifth century mouldings in Asia Minor[26], and in numerous examples of Coptic art of the fourth to sixth centuries[27]. An unusual interest attaches to a specimen of Sassanian ornament from Ispahan[28], for it shows similar courses of laurel leaves used to form a trellis, which, though the details are different (the lines of the latticework run diagonally, instead of vertically and horizontally, and the compartments are filled withe four-petaled flowers, instead of leaves), produces a general effect not unlike that of our trellis in the esonarthex vault.

The most striking feature about the trellis of San Vitale is that its bands are two-striped. Ordinarily, in all kinds of woven patterns, three-striped bands are used. But the two-striped band for interweaving patterns was firmly established at Ravenna: characteristic examples of its use may be seen on transennae in the cathedral, the museum, and San Vitale itself[29]. In addition to the two-striped ornament at Parenzo already cited, a capital in the cathedral[30] may be mentioned as showing that it was a motive firmly established there also. We have already seen that the two-striped band lived on through the Middle Ages at Venice. It took on at times, indeed, a character showing the influence of the ornament of the immigrants from the north, e. g., a well curb at San Canciano[31], but appears again, as mentioned above, in lozenge and trellis formations with leaf fillings, as in the olden time, in the carved ornament of St. Mark's[32]. The most interesting parallels in Syrian carving are one at Turmanin[33], where, according to de Vogüé's drawing, a capital is covered with two-striped latticework, and the one at Edessa mentioned above[34], which, because of the leaf filling and particularly because of the slight irregularities suggesting the joints of cane, offers us a close analogy. But in no case do we find the vertical and horizontal direction of the bands nor the use of the same leaf as in San Vitale.

The remaining designs in the stuccoes of San Vitale need not detain us long. The borders of five-pointed leaves or of three-pointed leaves are extremely common[35]; they seem to be derived from the acanthus. Designs composed of circles are almost universal at this period, as at other periods, but the circles customarily overlap. Examples where there is no overlapping, such as on a sarcophagus recently found near Rome[36] and on Early Christian lamps[37], do not, merely for that reason, necessarily approach our stuccoes very closely. An exact parallel, however, for the design in the triforium arch of the southern esonarthex appears in one of the stuccoed soffits of the cathedral of Parenzo. A mosaic decoration in Hagia Sophia at Constantinople[38] contains circular elements which, though more loosely grouped, are like those in the stuccoes of San Vitale, especially like those in the side arches of the lower right triforium of the presbytery. The design of octagons and squares finds a significant parallel in the design on fragments of textiles discovered in the sarcophagus of San Giuliano at Rimini[39]. The sarcophagus itself, it may be mentioned in passing, belongs to the Ravenna group. Further, the design on these textile fragments is practically that seen in the mosaics of San Vitale on the costume of the titular saint in the apse and on that of one of the ladies in the suite of Empress Theodora. All this corroborates

the opinion that the textile trade had great importance for the stuccoworkers of Ravenna.

From this brief and incomplete consideration of the various designs which occur in the stuccoes of San Vitale there emerge three outstanding points. Firstly, there is nothing about the stuccoes which would have rendered them less appropriate for a profane, or even pagan, building. As in so much early church decoration, a secular repertory, the aim of which is merely decoration, not symbolism, is employed. Secondly, the designs are taken eclectically from various sources. This statement does not constitute a disparagement of the work. The artists of Constantinople, of Alexandria, of every active trading point about the Mediterranean were eclectic at this time. And thirdly, despite this eclecticism, the work has a local flavor: it is not local in the sense that it is home-grown but in the sense that it caters to a particular taste prevalent in the Adriatic region. From the unlimited supply of ornamental motives handed down from the past or imported on each incoming ship the stuccoworkers of Ravenna selected some and by this selection and the preference and emphasis given to certain things selected produced an art which not infrequently overlapped that produced at another eclectic center, e. g., Constantinople, but was never identical with it, an Adriatic art, if it must have a name. Surprising to some, however, will be the fact that, as far as our stuccoes are concerned, the motives connected with the textile trade should seem to weigh so heavily over against those connected with the marble trade. This should serve as a measure of the relative vigor of the art movements whence these trades emanated. On the other hand, surprising to none will be the strong substratum of Hellenism underlying the whole.

The style of the stuccoes can be but hastily analyzed. The work is executed as relief, not as mere two-dimensional design. The vines are modeled out from the background, not merely left standing out from a background that has been cut away. In this respect the contrast between the stuccoes on the soffits of the triforium of the northern esonarthex and the capitals below them (cf. Pl. II, 4) is the contrast between the art of Ravenna and that of Constantinople. A further noteworthy peculiarity is the absence of any horror vacui. Filling motives are used but sparingly, and broad surfaces of the background appear. Despite these characteristics, the stuccowork is unmistakably surface decoration, not sculptural appliqué: for the avoidance of overlapping and the rendition of everything in profile prevents the relief from suggesting a depth greater than it actually has; and, though the individual patterns are somewhat meager, the sections of wall and vaulting are all so small that the use of a different ornament for each gives the impression of decorative abundance.

The effect is, therefore, not, in general, naturalistic, in spite of the naturalism of much of the detail. Not the suggestion of beauty to be experienced among vines and flowers, trees and birds, but the invention of another, a transcendental, world of beauty is the aim. As the architecture of San Vitale was designed to create a space apart, and yet, in appearance, not confined by insistent details of support and enclo-

sure; so the mosaics were made to provide an impenetrable surface, yet one to the eye as deep as the heavens, and the stuccoes were moulded to spread a veil over wall and vault, which were, indeed, the shelter of the body but were prevented from becoming the limitation of the spirit.

[1] Le volte delle loggie e la decorazione delle pareti di S. Vitale, Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, tome LXXV, pp. 827–839 (Adunanza 26 Marzo 1916).
[2] Scultura Romana e Bizantina a Ravenna, L'Arte, vol. XVIII, p. 52.
[3] L'Arte Bisantina in Italia, pl. 16. [4] Selections of Byzantine Ornament, vol. II, pls. 14, 23.
[5] Città Monumentali: Ravenna, Emporium, vol. VIII, pp. 469–496; Corriere di Romagna, L'Arte, vol. I p. 187; and elsewhere. [6] Per i monumenti e per la storia die Ravenna.
[7] With his conception of the necessity of symmetry, Barozzi postulated a round tower about the middle of the narthex (cf. Fig. 1, C) to correspond to the northern tower, which, unlike nearly everything else at the front of the building, he recognized as original. He was, indeed, obliged to brand the present, and, in point of fact, original, disposition of the narthex as later, because it did not fit his hypothetical arrangement of the towers. The southern tower was by his time developed into the lofty campanile we see today, and thus scarcely appeared the counterpart of the northern one. It need hardly be said that the aim and result of Barozzi's reconstruction was to make the facade of the church lie regularly disposed on the main axis. [8] Garrucci, Storia dell'arte cristiana, pls. 19, 93.
[9] J. Strzygowski, Mschatta, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, vol. XXV, p. 310, notices this ambiguity on the Mshatta façade. [10] P. Gusman, L'art décoratif de Rome, pl. 5.
[11] A. Speltz, Styles of Ornament, pl. 25 (3). [12] J. Strzygowski, l. c.
[13] At Hagia Sophia and the Seraglio, J. Strzygowski, Die Ruine von Philippi, Byzantinische Zeitschrift, vol. XI, p. 486 f. Also at Sts. Sergius and Bacchus, Pulgher, Les anciennes églises byzantines, pl. 3 (4).
[14] J. Strzygowski, l. c.
[15] H. Folnesics and L. Planiscig, Bau- und Kunstdenkmale des Küstenlandes, pl. 102.
[16] F. Ongania, La basilica di San Marco in Venezia, pls. B 4, C 4, M 2, 221, 366 (109 u. 111).
[17] For good illustrations of the Parenzo soffits see H. Folnesics and L. Planiscig, op. cit., pls. 89, 93, 94.
[18] Colasanti, op. cit., pl. 84. [19] J. Strzygowski, Kleinasien, fig. 89. [20] O. Jones, The Grammar of Ornament, p. 32. [21] M. Meurer, Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze, p. 70.
[22] Dieulafoy, L'art antique de la Perse, part V, fig. 74.
[23] J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, vol. II, fig. 572.
[24] Pulgher, Les anciennes églises byzantines, pl. III, 5.
[25] A. Dehli, Selections of Byzantine Ornament, vol. II, pl. 25.
[26] J. Strzygowski, Kleinasien, figs. 33, 34. [27] J. Strzygowski, Koptische Kunst, pp. 34, 35, 45–50, 99.
[28] O. Jones, The Grammar of Ornament, pl. XIV, no. 19. [29] Colasanti, op. cit., pls. 68, 66.
[30] Colasanti, op. cit., pl. 51. [31] Colasanti, op. cit., pl. 81. [32] Colasanti, op. cit., pl. 84.
[33] M. de Vogüé, Syrie centrale, pl. 136 (1). [34] J. Strzygowski, Kleinasien, fig. 89.
[35] At Constantinople: W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel, pl. 15 (2); E. Pulgher, Les anciennes églises byzantines, pls. 15 (5), 21 (4); J. Strzygowski, Amida, fig. 67. At Mshatta: J. Strzygowski, Mschatta, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, vol. XXV, pl. 5 and fig. 52. At Parenzo: C. Errard, L'art byzantin, vol. II, pl. 7. At Venice: A. Dehli, Selections of Byzantine Ornament, vol. I, pl. 10. [36] Notizie degli Scavi di Antichità, 1914, p. 193, fig. 1.
[37] O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, pl. LXI, no. 1252.
[38] E. M. Antoniades, Ekphrasis tes Hagias Sophias, pl. opp. p. 286.
[39] Bollettino d'Arte, vol. V, pp. 113–114.

B. FILOW, SOFIA:

ALTCHRISTLICHES AUS MAZEDONIEN

Mazedonien gehört noch zu den in archäologischer Hinsicht am wenigsten erforschten Gebieten der Balkanhalbinsel. Das gilt besonders für die Denkmäler der altchristlichen Zeit, obwohl die frühe Ausbreitung des Christentums in diesem Lande durch die Tätigkeit des Apostels Paulus zahlreiche monumentale Zeugnisse hinterlassen haben muß. Die große Kirchenruine von Philippi ist wohl das einzige bedeutende Denkmal aus altchristlicher Zeit im Inneren des Landes, das uns durch die Aufnahmen Strzygowskis einigermaßen besser bekannt ist[1]. Um so mehr Beachtung verdienen einige altchristliche Denkmäler, die erst während der letzten Kriege entdeckt oder aufgenommen wurden.

Im Wardartal, in der Nähe der Eisenbahnstation Gradsko, an der Stelle, wo einst die Stadt Stobi lag[2], haben bayerische Truppen im Sommer 1916 die Reste einer altchristlichen Basilika ausgegraben. Bei meinem Besuche der Ruinen am 27. Juli konnte ich den Plan der Kirche und die wichtigeren Architekturstücke aufnehmen[3]. Es handelt sich um eine gewöhnliche flach gedeckte dreischiffige Säulenbasilika (je vier Säulen in jeder Reihe) ohne Narthex oder Atrium und nur mit einer runden Apsis. Die Gesamtlänge beträgt 21,40 m, die Breite 15 m. An der Ostseite neben der Apsis, an den Stellen, wo später die Nebenapsiden erscheinen, befinden sich zwei Türen. Das ist eine Besonderheit, die auch sonst bei altchristlichen Kirchen der Balkanhalbinsel vorkommt. Als Beispiele erwähne ich die Studiosbasilika in Konstantinopel und die Basilika in Hissar-bania bei Philippopel[4]. Die Säulenbasen, die sämtlich in situ gefunden wurden, zeigen die gewöhnliche attische Form. Die Säulen, von denen beträchtliche Stücke erhalten waren, sind zum Teil schraubenartig kanneliert, zum Teil glatt. Die beiden gefundenen Kapitelle haben eine sehr einfache schmucklose Glockenform mit viereckiger Platte und weisen als einziges Ornament das Kreuz auf. Außerdem sind noch Fragmente von ornamentierten Schrankenplatten gefunden worden. Besondere Beachtung verdient noch das Fragment eines Marmorblocks, der mit einer Akanthusranke verziert ist[5]. Alle diese Zierstücke sind aus weißem Marmor.

Eine zweite ähnliche Basilika ist in der Nähe der ersteren vom Oberstleutnant Zwenger ausgegraben worden, über die aber genauere Angaben noch fehlen[6]. Sie hat einen Mosaikboden gehabt und war ebenfalls dreischiffig. Die Marmorsäulen und einige ornamentierte Marmorfragmente weisen auf eine reiche Ausstattung des Inneren.

Erscheinen die beiden erwähnten Kirchen von Stobi, die ins vierte bis fünfte Jahrhundert zu setzen sind, als Vertreter des hellenistischen Basilikentypus in Mazedonien, so finden wir etwas weiter in westlicher Richtung, und zwar im Dorfe Drenovo, altchristliche Denkmäler, die uns in ein ganz anderes Kunstgebiet führen. Drenovo liegt auf einer Höhe, eine halbe Stunde südlich der Straße, die von Gradsko nach Prilep führt. Die Abgelegenheit des Dorfes ist wohl der Grund gewesen, daß es der Aufmerksamkeit früherer Reisenden entgangen ist[7]. Ich kam durch einen Zufall am 28. Juli 1916 hierher und konnte einige Stunden dem Studium der hiesigen Kirche widmen.

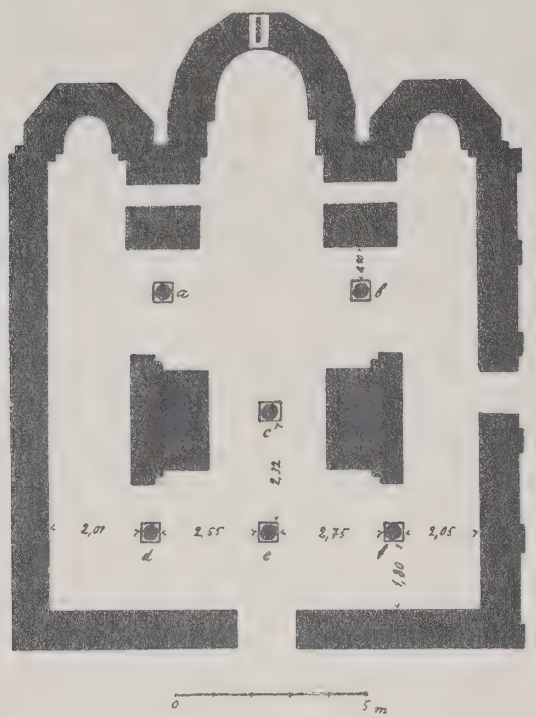


Abb. 1. Planskizze der Kirche von Drenowo.

Die einzelnen Teile dieser Kirche stammen aus ganz verschiedenen Zeiten (vgl. die Planskizze Abb. 1). Die südliche Mauer, in ihrem unteren Teile aus Steinen und Ziegeln, im oberen Teile nur aus Ziegeln erbaut, zieht zunächst die Aufmerksamkeit auf sich durch ihre reiche Gliederung. Die untere Hälfte wird von fünf großen Blendarkaden eingenommen; darüber befinden sich fünf Bogenfenster, die von leicht vorspringenden Wandpfeilern eingefaßt werden. In der mittleren Blendarkade befindet sich eine Tür; das Feld darüber ist mit mehreren Streifen von einfachen geometrischen Ziegelmustern verziert. Einzelne Streifen solcher Ziegelmuster befinden sich auch im oberen Teile der übrigen Arkaden. Über der Tür sieht man außerdem noch Reste von Wandmalerei und eine stark zerstörte slavische Inschrift, an deren Ende der Name eines Königs Stephan zu lesen ist. Es handelt sich zweifellos um einen der serbischen Könige, die diesen Namen geführt haben, am wahrscheinlichsten um König Stephan Duschan. Demnach können wir die Errichtung der südlichen Mauer in die Zeit der serbischen Herrschaft in Mazedonien, das heißt zwischen 1330 und 1389, setzen.

Gleichzeitig ist auch die östliche Mauer, die ebenfalls aus Steinen und Ziegeln erbaut ist. Die beiden Nebenapsiden sind außen fünfseitig, wie wir sie öfters in Kleinasien finden. Die Hauptapsis bietet dagegen mit ihrer neunseitigen Ummantelung eine seltene Ausnahme. Die beiden übrigen Mauern, die nördliche und die westliche, die jetzt weiß übertüncht sind, scheinen erst aus viel späterer Zeit zu stammen. Sie sind ganz glatt und enthalten, so viel sich feststellen läßt, keine Ziegel.

Die Kirche hat im Inneren vier schwere, weißgetünchte Pfeiler und sechs Säulen. Die beiden westlichen Pfeiler, die durch ihre ungewöhnlichen Dimensionen (3,41×2,02 m)

und ihre Profilierungen auffallen, stammen wahrscheinlich von einem viel älteren Bau. Die Säulen sind monolith, aus einem cipollinartigen Steine, und haben ohne Kapitelle eine Höhe von ca. 3,70 m, mit Ausnahme der Säule e, die nur 1,98 m hoch ist und deshalb in ihrem oberen Teile durch ein Stück aus anderem Material verlängert ist. Die Säulen a, b, d und f tragen glatte Kämpferkapitelle, von denen nur die beiden ersten mit je einem einfachen Kreuze verziert sind. Die Säule c hat ein spätes korinthisches Kapitell mit Vögeln an den Ecken. Die verlängerte Säule e trägt kein Kapitell, was deutlich darauf hinweist, daß sie erst nachträglich eingeschoben wurde. Besondere Säulenbasen sind nicht vorhanden. Nur die Säulen d und f stehen auf antiken im Boden eingelassenen Marmorplatten mit griechischen Inschriften, die fast ganz von dem Säulenschaft bedeckt sind. Als Altartisch dient eine profilierte, ebenfalls antike Marmorplatte, die auf einem spätrömischen korinthischen Kapitell steht.

Wie die Kapitelle und die ungewöhnliche Säulenstellung zeigen, haben wir die Reste einer altchristlichen Kirche vor uns, die durch spätere Umbauten so sehr verändert wurde, so daß ihre ursprüngliche Anlage ohne Grabungen in der Umgebung sich nicht mehr feststellen läßt. Von dem ursprünglichen Bau stammen zweifellos auch einige Zierstücke, die an verschiedenen Stellen der jetzigen Kirche eingemauert waren und die durch ihre Darstellungen ein besonderes Interesse bieten. Ich gebe zunächst eine Beschreibung dieser Stücke.

1. Fragment eines Kämpferkapitells aus Marmor, auf allen Seiten abgebrochen, mit Ausnahme der rechten Seite, die glatt und schmucklos ist (Taf. IV, 2). Höhe 0,28 m, Länge 0,52 m, Dicke 0,34 m. Die Mitte der Vorderseite wird von einem Kreuze mit erweiterten Enden, in einen Lorbeerkranz gestellt, eingenommen[8]. Rechts und links zwei kleinzackige Akanthusblätter, darunter zwei Voluten, zwischen ihnen eine Rosette (?) und Akanthusblattwerk.

2. Fragment eines Marmorpfeilers, der einst aus einer Platte und zwei davor gestellten Säulchen mit gemeinsamer Bekrönung bestand (Taf. IV, 1). Höhe 0,43 m, Breite 0,29 m, Durchmesser 0,29 m. Oben sehen wir zunächst ein zylindrisches, 0,14 m hohes Stück, welches unten mit einem Perlstab verziert ist, nach oben sich ein wenig erweitert und rauh behauen ist. Es handelt sich folglich nicht um den Ansatz einer Säule. Darunter befindet sich ein viereckiges Stück, das mit einem Akanthusstreifen zwischen zwei Perlstäben verziert ist; auf der Vorderseite außerdem ein eingekreistes Kreuz. Der Akanthusstreifen zieht sich nur über die drei Seiten des Stückes hin, dann biegt er im rechten Winkel um und setzt sich fort über die Schmalseiten der Platte, die den Hinterteil des Pfeilers bildet. Unter dem viereckigen Stücke, unmittelbar unter dem Perlstab, setzen zwei kleine korinthische Kapitelle an, die aus demselben Stücke gearbeitet sind. Die Rückseite des Fragmentes ist glatt und weist eine 0,09 m breite senkrechte Eintiefung auf.

3. Zwei Fragmente eines Marmorkarnieses, dessen Vorderseite mit einem Tierfriese verziert ist (Taf. IV, 3 u. 4; abgebildet auch in meiner „Altbulgarischen Kunst" Tafel II, 3 und 4). Höhe vorn 0,24–0,27 m, hinten 0,14 m, Breite 0,52–0,54 m. Das

größere Stück ist 0,97 m lang; links glatte Anschlußfläche, rechts Bruchfläche. Das kleinere Stück, 0,53 m lang, hat links Bruchfläche, rechts glatte Anschlußfläche. Für die Form der beiden Steine vgl. die Skizze Abb. 2. Die erhaltenen Stücke bilden also, wie es scheint, die Enden eines längeren Karnieses, dessen Mitte jetzt fehlt. Die untere Seite der beiden Steine ist sorgfältig geglättet, die obere Seite ist dagegen rauh behauen. Die beiden Schmalseiten sind schräg bearbeitet (vgl. Abb. 2). Die Vorderseite ist bedeutend höher und hat oben eine 3,5 cm tiefe Rille, die über die ganze Länge der Steine sich hinzieht und an beiden Enden je ein rundes Loch aufweist. Wie alle diese Besonderheiten beweisen, war das Karnies ursprünglich nicht eingemauert, sondern auf Stützen so aufgestellt, daß sowohl seine untere Seite, als auch die beiden schrägen Schmalseiten sichtbar waren[9]. Über dem Karniese aber setzte sich der Aufbau fort, und zwar beweist die Rille mit den beiden Löchern, wenn sie nicht von einer späteren Verwendung der Steine herrühren, daß auf der Vorderseite des Karnieses eine Holzkonstruktion aufgesetzt war. Zieht man alles das in Betracht, so bietet sich als die wahrscheinlichste die Annahme, daß das Karnies von der marmornen Bilderwand einer Kirche stammt[10].

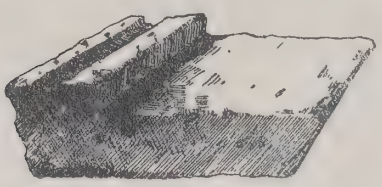


Abb. 2. Fragment eines Marmorkarnieses aus Drenovo.

Das Ornament des Karnieses ist aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt, ohne Beachtung der symmetrischen Anordnung der einzelnen Motive. Das größere Stück (Taf. IV, 3) zeigt ungefähr in der Mitte ein dreistreifiges Kreuz, dessen Enden in Doppelvoluten auslaufen. Auf seinen wagerechten Armen stehen zwei symmetrisch gestellte Vögel. Rechts davon ein liegender Löwe, den Kopf nach hinten wendend, mit weit ausgezogener Zunge. Das Blatt neben dem Kopfe ist ein gewöhnliches Füllmotiv und steckt nicht im Munde des Tieres. Weiter rechts ist noch die Hälfte einer größeren dreistreifigen Palmette mit spiralartig sich biegenden Zweigen erhalten. Links vom Kreuze sind zwei palmettenartige, dreistreifige Ornamente angebracht, von denen einzelne Früchte herabhängen. Zwischen ihnen befindet sich eine jetzt meist abgebrochene Rosette. Das kleinere Stück des Karnieses (Taf. IV, 4) zeigt nur eine kreuzartige, zweistreifige Rosette, und einen springenden Greifen. Auf den Stil der Darstellungen komme ich noch zurück.

4. Fragment eines Marmorpfeilers, unten vollständig erhalten, oben abgebrochen (Taf. IV, 5). Höhe 0,57 m, Breite 0,18 m, Dicke 0,18 m. Verziert ist nur die Vorderseite, und zwar durch eine Reihe von zwei- und dreistreifigen Palmetten und Rosetten, die zum Teil in viereckigen Feldern, zum Teil in den Schlingen eines zweistreifigen Flechtbandes eingeschlossen sind. Am Rande Perlstab. Die linke Schmalseite zeigt die Reste einer mit dem Pfeiler aus demselben Stücke gearbeitete 0,09 m dicke Platte.

5. Fragment eines ähnlichen Marmorpfeilers, oben abgebrochen (Taf. IV, 6). Höhe 0,43 m, Breite 0,17 m, Dicke 0,16 m. Das Ornament besteht aus einer stark stilisierten

zweistreifigen Palmettenranke in einfacher Umrahmung. Die rechte Nebenseite zeigt die Reste einer hier anschließenden Platte.

Wenn wir die aufgezählten Fragmente nach ihrem Stile einteilen wollen, so zerfallen sie deutlich in zwei verschiedene Gruppen. Zu der ersten Gruppe gehören die beiden ersten Fragmente, die sich durch ihr auf dem Akanthusblatt beruhendes und tief ausgeschnittenes Ornament auszeichnen. Schon auf den ersten Blick erkennen wir hier Werke des vierten bis fünften Jahrhunderts mit rein christlich-hellenistischem Charakter, wie sie im ganzen Mittelmeerkreise in dieser Zeit herrschend waren. Einen ganz anderen Stil zeigen die übrigen Fragmente, die die zweite Gruppe bilden. Das Relief ist ziemlich flach, die Ornamente sind meist zwei- oder dreistreifig[11] und im Schrägschnitt[12] geschnitten, die Pflanzenformen sind sehr stark stilisiert und weit von der Wirklichkeit entfernt.

Offenbart sich schon in diesen Besonderheiten ein orientalischer Einschlag, so wird bei Betrachtung der einzelnen Tiere der Ursprung dieser ganzen Ornamentik aus dem Oriente zur Gewißheit erhoben. Schon Strzygowski hat bei einem anderen Anlaß bemerkt[13], daß die ungewöhnliche Bildung der Flügel, wie wir sie bei dem Greifen auf dem Fragmente Taf. IV, 4 sehen, ein der hellenistischen Tierbildung völlig fremder Zug ist. Die Flügel stehen nämlich nicht parallel zueinander, sondern der eine ist nach oben, der andere nach unten gerichtet. Wir finden diese Besonderheit noch bei einem Vogel auf dem Friese des Kharputtores in Amida vom Jahre 909/10[14] und bei einem Greifen auf dem Friese der Kirche in Skripù (Böotien) vom Jahre 873/4[15], wobei zu bemerken ist, daß diese Kirche, wie ihre Bauart zeigt, ebenfalls unter persischem Einfluß steht. Auch der liegende Löwe auf dem Fragmente Taf. IV, 3 mit seinem stark verzerrten Kopfe ist eine rein orientalische Bildung. Was schließlich die beiden Vögel auf demselben Fragmente betrifft, die sich durch ihren starken Schnabel auszeichnen, so ist hervorzuheben, daß völlig entsprechende Analogien auf der Marmorplatte aus Miafarkin im nördlichen Mesopotamien[16], die auch sonst große stilistische Verwandtschaft mit dem Friese aus Drenovo zeigt, zu finden sind.

Auch zeitlich gehört die zweite Gruppe der Fragmente aus Drenovo nicht mit der ersten zusammen. Sowohl die großen stilistischen Unterschiede, als auch die angeführten Analogien zeigen, daß die Fragmente dieser Gruppe einer späteren Zeit, wahrscheinlich dem achten oder dem neunten Jahrhundert, zugeschrieben werden müssen. Stammen diese Fragmente tatsächlich von einer Bilderwand, die erst nachträglich in die Kirche von Drenovo aufgestellt sein kann, so wird sich dadurch am besten auch die spätere Entstehung dieser Zierstücke erklären.

Auf welchem Wege die persisch-orientalischen Motive, die wir auf den Marmorfragmenten aus Drenovo finden, nach Mazedonien gelangt sind, ist noch schwer zu sagen. Strzygowski hat einmal bei Betrachtung der Ausbreitung des kufischen Ornamentes nach Griechenland die Vermutung ausgesprochen, daß die Bulgaren die Träger dieser orientalischen Elemente waren[17]. Zur Unterstützung dieser Ansicht könnte darauf hingewiesen werden, daß gerade auf bulgarischem Boden schon öfters

Denkmäler gefunden worden sind, die einen ausgesprochenen persisch-orientalischen Charakter tragen. Außer dem bekannten Felsenrelief von Madara[18], sind hier vor allem die roten Sandsteinplatten aus Stara-Zagora mit der Darstellung eines Löwen und eines zweiköpfigen Adlers[19], wie auch ein Würfelkapitell aus derselben Stadt mit der Darstellung eines Elefanten, der von einem Greifen überfallen wird[20], zu nennen. Auch ist es sehr beachtenswert, daß die altbulgarischen Paläste in Aboba in ihrer Anlage eine auffallende Ähnlichkeit mit den persisch-sassanidischen Palästen aufweisen.

Man nimmt freilich gewöhnlich an, daß die orientalischen Einflüsse in Europa sich über Byzanz oder das Mittelmeer verbreitet haben. Aber in der letzten Zeit, dank den Arbeiten Strzygowskis, haben wir auch einen anderen Weg kennen gelernt, der von größter Bedeutung für die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst gewesen zu sein scheint. Das ist nämlich der Weg dem nördlichen Ufer des Schwarzen Meeres entlang, den auch die Bulgaren bei ihren Wanderungen aus Asien nach der Balkanhalbinsel gegangen sind.

* * *

Den Denkmälern von Drenovo schließe ich noch drei altchristliche Steine an, die ich während des Balkankrieges bei einem Besuche in Drama am 5. Februar 1913 aufgenommen habe und die bis jetzt, so viel mir bekannt ist, noch nicht veröffentlicht worden sind.

6. Marmorkapitell, dessen Platte auf allen Seiten abgebrochen ist (Taf. IV, 7). Höhe 0,74 m, größter Durchmesser 0,86 m. Der Schmuck besteht aus vier großen Kreuzen mit erweiterten Enden; unter ihren wagerechten Armen stehen je zwei symmetrisch gestellte Vögel mit Kämmen am Kopfe (Pfauen?). Zwischen den Kreuzen befinden sich große Vasen; darüber je eine Weinranke.

7. Marmorkapitell von der gleichen Form und Dimensionen, zum Teil abgebrochen (Taf, IV, 8). Auch hier besteht der Schmuck aus vier großen Kreuzen mit erweiterten Enden; dazwischen baumähnliche Gebilde mit Früchten (Birnen?).

8. Fragment einer Marmorplatte mit einfacher Umrahmung (Taf. IV, 9), Höhe 0,58 m, Länge 0,79 m, Durchmesser 0,08 m. In der Mitte befand sich ein größerer Baum, von dem nur einzelne Zweige erhalten sind; auf einem von ihnen steht ein Pfau nach rechts; in der Ecke ein nach links laufendes gefleckte Tier.

Das Kapitell Nr. 6 fand ich unter dem Brennholz im Hofe einer Bäckerei. Die beiden übrigen Stücke standen damals im Hofe des Konaks. Alle drei Stücke gehören zweifellos zu demselben altchristlichen Bau. Sie sind wahrscheinlich aus Philippi nach Drama verschleppt worden, wie das der Fall auch mit vielen antiken Inschriftsteinen ist. Das flache Relief, die naturalistische Behandlung des Ornamentes, die Bildung der Vögel und die Form der Vasen zeigen, daß diese Stücke noch aus dem vierten bis fünften Jahrhundert stammen. Das Kapitell Nr. 6 dürfte demnach zu den ältesten Belegen für die Verwendung des Weinlaubes als Schmuck der christlichen Kapitelle gehören [21].

[1] Byzant. Zeitschr. XI, 1902, 473 ff.; Kleinasien 132 f. und Abb. 103.
[2] Heuzey et Daumet, Mission archéologique de Macédoine, Paris 1876, 324 ff.; Hald, Auf den Trümmern Stobis, Stuttgart 1917, 15 ff.
[3] Die Funde sind inzwischen von Hald, a. a. O. 29 ff., veröffentlicht worden. Den Plan der Kirche gibt Hald in Abb. 16.
[4] Filow, Izvestia der Bulg. archäol. Gesellsch. II, 1911, 127 und 144.
[5] Hald a. a. O., Abb. 22 und 29.
[6] Einen kurzen Bericht gibt Zwenger selbst im Berliner Lokalanzeiger vom 3. Juni 1917. Die Angabe Zwengers, daß die Ausgrabung der ersten Basilika erst im September 1916 begonnen wurde, entspricht nicht der Wirklichkeit. Bei meinem Besuche in Gradsko am 27. Juli war sie schon völlig ausgegraben.
[7] Gočpevič, Mazedonien und Altserbien, 94 ff. und Milükow, Mitteil. des russ. arch. Inst. in K-pel IV, 1899, 126 f. erwähnen zwischen Gradsko und Prilep nur die Kirchenruine von Belovoditza.
[8] Vgl. über dieses Motiv Alten, Gesch. des altchristl. Kapitells, S. 80.
[9] Ähnlich ist die Aufstellung eines Karnieses aus Milet im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin; vgl. Wulff, Altchristl. und mittelalt. Bildwerke I, Nr. 175–177.
[10] Solche Bilderwände aus dem 10. Jahrh. sind uns z. B. aus Mistra und aus dem Hosios Lukas bekannt; vgl. Strzygowski, Amida 214 f. und Abb. 130 und 131.
[11] Vgl. darüber Strzygowski, Altai-Iran 76 und 193 ff.
[12] Strzygowski a. a. O. 136 ff.
[13] Amida 365 f.
[14] Strzygowski, Amida Taf. III, 1.
[15] Strzygowski, Byzant. Zeitschr. III, 1894, Taf. II, 5; Amida, Abb. 316.
[16] Strzygowski, Amida 366, Abb. 317.
[17] Amida 375 f.
[18] Filow, Die altbulgarische Kunst, Taf. I; vgl. Strzygowski, Amida 376.
[19] Filow, a. a. O. Taf. II, 1 und 2.
[20] Ibid. Abb. 2.
[21] Vgl. darüber Alten, Gesch. des altchristl. Kapitells, 68 f.

F. W. v. BISSING, MÜNCHEN:
DER PERSISCHE PALAST UND DIE TURMBASILIKA

In den letzten beiden Auflagen von Springer-Michaelis' Kunst des Altertums habe ich (Fig. 212 und 214) eine von der üblichen abweichende Wiederherstellung des persischen Palastes vorgeschlagen, die ich in ihren Grundzügen der K. Bayerischen Akademie 1909 vorgelegt hatte[1]. Äußere Umstände haben die in langen Jahren vorbereitete Veröffentlichung des gesamten Materials so weit hinausgezögert, bis die

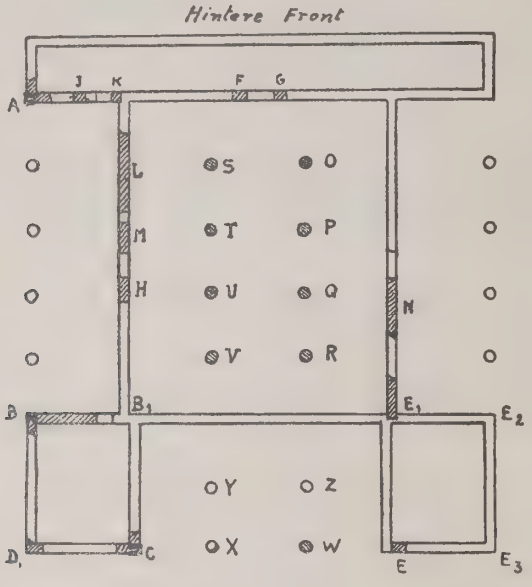


Abb. 1. Pasargadae, Plan des Kyrospalastes.

Not der Zeiten sie unmöglich gemacht hat. Aber das Wesentlichste, was zur Begründung meiner Auffassung zu sagen ist, soll nicht länger unausgeführt bleiben.

In Mesched Murghab sind die Ruinen mehrerer Gebäude erhalten, deren Beziehung auf das alte Pasargadae und Kyros den Großen heute wohl von niemandem mehr ernsthaft bestritten wird[2]. Die bedeutendste ist der in Taf. V, 1 wiedergegebene Bau. Die hellere und dunklere Färbung der Reste auf dem Plan (Abb. 1) unterscheidet noch aufrecht Stehendes, den Fundamenten nach mit Sicherheit zu ergänzendes und vermutungsweise Ergänztes. Doch ist von der Eintragung rein hypothetischer Dinge abgesehen.

Gesichert sind die drei Kalksteinpfeiler A, B, C, aus je drei aufeinandergestellten Blöcken bestehend, und eine Kalksteinsäule O; ferner in der Flucht dieser Säule

und in gleichmäßigem Abstand voneinander drei weitere Basen in Gestalt niedriger, nach oben leise verjüngter Scheiben aus schwarzblauem Kalkstein. Dieser Basenreihe gegenüber liegt eine zweite, von der aber nur die drei ersten Basen erhalten sind. Die Achsweite der Säulen in jeder Reihe beträgt 6,40 m, der Abstand der einen Reihe von der anderen 8,50 m. In der Flucht der ersten Reihe findet sich in 17,70 m Abstand noch eine vereinzelte Säulenbasis W, so zwar, daß sie in einer Flucht mit dem Pfeiler C liegt[3]. Dieser Pfeiler C[4] (und mit unwesentlichen Abweichungen gilt das hier Gesagte auch für die beiden anderen Pfeiler A, B) ist nun an seinen vier Seiten nicht gleichmäßig behandelt: die nach der eben erwähnten Basis schauende Seite und die links vorn anstoßende Seite (2 und 1) sind schön geglättet. Während aber Seite 1 ohne jeden Schmuck ist, trägt 2 etwas unterhalb des oberen Endes die Inschrift „Ich, Kyros, der König, der Achämenide"[5]. Über dieser Inschrift sieht man eine tiefe, rechteckige Einarbeitung, die auf der vom Beschauer linken Seite am Rand einen Steg stehen läßt. In der oberen linken Ecke der Rückwand dieses Rechtecks findet sich eine nahezu quadratische Einarbeitung, die sich nach rückwärts, also parallel Seite 1, fortsetzt. Die Wandung des ausgeschnittnen Rechtecks ist rauh gelassen (vgl. Taf. V, 3).

Die beiden andern Seiten, 3 und 4, sind rauh, 3 weist nichts Bemerkenswertes auf, bei 4 hingegen ist jeder der drei Blöcke länglich tief ausgehöhlt, so daß nur ein breiter Rahmen stehen bleibt.

Bei den Pfeilern A und B ist die Behandlung der Seiten eine ganz ähnliche, die Inschrift steht bei B wieder auf Seite 2, bei A auf Seite 1, die Aushöhlung (jedesmal auf Seite 4) erstreckt sich bei A und B nur auf die zwei untersten Schichten[6]. Oben und unten bleibt ein breiter Rand. Dafür läuft aber an der Kante von Seite 3 und 4 bei A und B eine Rinne, die sich vom Pflaster bis in die oberste Schicht hinaufzieht[7]. Ähnliche Rinnen sind anscheinend an den Kanten der Seiten 1 und 2 beider Pfeiler[8]. Wieder sind, im Gegensatz zu den beiden andern rauh gelassenen Seiten, die Seiten 2 und 3 sorgfältig geglättet.

Den Zweck dieser verschiedenen Einarbeitungen haben die älteren Bearbeiter richtig aufgeklärt: in die tiefen Höhlungen sollte das Lehm-Ziegelmauerwerk eingreifen, wie wir das in Persepolis noch beobachten können, in jene Rinnen griff gleichfalls die Mauer ein[9]. In die Vertiefungen über den Inschriften fügten sich die Balken der Dächer der hier anschließenden Räume ein.

Indem sich somit an jener Ecke des Baues, zu der die Pfeiler B und C gehören, mit Sicherheit an die Pfeiler anlehnende Mauern ergeben, deren Fundamente auch teilweise noch erhalten sind, kommen wir notwendigerweise zur Ergänzung eines dritten Pfeilers D (auch von ihm ist das Fundament nachweisbar), der die eigentliche Ecke bildet und daher besonders gefährdet war, und eines wohl pfeilerartigen Abschlusses in der Mauer an der gegenüberliegenden Ecke B. Als Ganzes ergibt sich ein turmartiges Bauwerk, das durchaus jenen Grabtürmen gleicht, die in Pasargadae wie in Persepolis erhalten sind[10], und in denen wir die Ruhestätten der älteren Perser-

fürsten, etwa des Kambyses (da Kyros Grabmal uns bekannt ist) und des Hystaspes erkennen mögen. Nach dem Vorbild jener Grabtürme werden wir in den Außenwänden unseres Turmes Fensterreihen ergänzen dürfen, ebenso das flache, nach vier Seiten abfallende Walmdach. Umgekehrt fällt nun auf jene Grabbauten ein willkommenes Licht, sie sind nachgebildet den Wohntürmen der persischen Paläste, werden dadurch als Wohnung der toten Könige erst voll verständlich.

Die Beobachtung, daß in die Seiten 2 der Pfeiler B und C Dachgebälk eingelassen war, zwingt zur Annahme anstoßender bedeckter Räume. Nun fanden wir in der Flucht des Pfeilers C eine Säulenbasis, die ihrerseits wieder in der Flucht der rechten Säulenreihe, zu der die Säule O gehörte, lag. Es ist nicht nur das natürlichste, sondern auch durch die Spannweite geboten, zu dieser Säule W eine zweite, X, in der Flucht der oben beschriebenen Säulen S–V zu ergänzen. An sich ließen die erhaltenen Reste zu, jene große Säulenhalle einfach nach vorn fortzusetzen, denn über alles, was zwischen R und W liegt, sind wir völlig ununterrichtet. Möglich, daß sorgfältige Ausgrabungen noch weitere Anhaltspunkte ergeben würden. Ein Umstand aber hindert durchaus den hier angedeuteten Weg zu beschreiten (und auch die Älteren haben ihn wohl daher nicht beschritten): die Säule O maß ehemals mindestens 11–12 m[11]. Die Höhe der Pfeiler, die wenigstens bei A völlig erhalten ist, betrug aber im Höchstfalle 8 m, das Dach setzte wohl etwa bei 7 m an[12]. Da nun ein Dach von A nach B reichte, die Anbringung der Inschrift auf C sicher nicht auf etwa halber Höhe des Pfeilers erfolgte, so kann unmöglich die Halle, zu der die Säule O gehört, mit den Hallen, deren Gebälk auf den Pfeilern ruhte, unter einem Dach gewesen sein. Wir erhalten vielmehr eine rund 11 m hohe Mittelhalle, auf drei Seiten von Mauern eingeschlossen, deren Fundamente in Stücken noch erhalten sind, und zunächst zwei von Säulen getragene Vorhallen. Ob in diesen Vorhallen nur je eine Säulenreihe an der Front stand, oder ob die kleinere von ihnen (oder beide) zwei Säulenreihen hatten, ist auf Grund des Tatbestandes von Pasargadae nicht auszumachen. Wenn in der Rekonstruktion für die kleinere Halle, die nicht unbeträchtlich tiefer ist, eine doppelte Säulenstellung angenommen wurde, so ist das auf Grund der Annahme geschehen, daß diese Halle der Eingangshalle des Dariuspalastes von Persepolis entspräche, die eine doppelte Säulenstellung hat.

Diese Annahme folgt der von den älteren Forschern vertretenen Auffassung. Erst Herzfeld ist ihr entgegengetreten[13] und nahm die lange, schmale Halle zwischen den Pfeilern A und B als Eingangsraum. Als sicher darf gelten, daß diese Halle keinen äußeren Mauerabschluß hatte: gegen die große Säulenhalle aber war sie durch eine, zum Teil noch erhaltene Mauer abgeschlossen, in deren Mitte eine Tür nach der Säulenhalle sich öffnete. Eine weitere Tür scheint gesichert in der Mitte der beiden Säulenreihen in der Mauer, die in der Flucht des Pfeilers A lag[14]. Dadurch ist das Vorhandensein hinterer Räume wahrscheinlich. Wie diese gestaltet waren, ist aber nicht auszumachen. Dieulafoy hat die von ihm an der Vorderseite angenommenen Ecktürme hier wiederholt, Herzfeld wenigstens bei Pfeiler A einen solchen Turm

ergänzt und eine Halle, entsprechend unserer Eingangshalle, vorausgesetzt. Daß bei Pfeiler A auch an der Seite 1 eine Mauer anschloß, lehrt der Befund. Aber die bei Flandin-Coste völlig deutlichen Terrainverhältnisse[15] gestatten kaum diese hinteren Räume so tief zu gestalten, wie es für Dieulafoys Plan und auch für Herzfeld erforderlich ist. Der Bau steht auf einer niedrigen, nach Ker Porter über Stufen sich erhebenden, gepflasterten Plattform. Die Entfernung ihres Randes von der Abschlußmauer der Säulenhalle beträgt weniger als 5 m, die Entfernung von der vorderen Abschlußmauer bis zum Terrassenrand 17 m. Es ist nicht wahrscheinlich, daß die niedrige Terrasse an irgendeiner Stelle sehr viel eingebüßt hat. Übrigens hat auch Dieulafoy schon die Möglichkeit erwogen, daß hier, wie im Dariuspalast zu Persepolis (und ganz besonders in dem Dariuspalast zu Susa[16]) nur schmale Räume anzunehmen seien[17]. Sollte die Spur einer Tür von der schmalen Säulenhalle in diese hinteren Räume gesichert sein, so würde man auf eine Mehrteilung dieses hinteren Raumes mit einiger Wahrscheinlichkeit schließen können.

So bleibt die Frage nach der Gestaltung des rechten Teiles des Baues, wenn wir seinen Eingang bei der kleinen Säulenhalle annehmen. Die Reste zeigen Teile einer Abschlußmauer des Säulensaals in gleichem Abstand von der rechten Säulenreihe wie die entsprechende Mauer von der linken Säulenreihe. Ob diese Mauer aber durch einen Eingang durchbrochen war, oder den fortlaufenden Abschluß des Saales bildete, läßt sich auf Grund des Befundes nicht entscheiden. Hingegen macht die Gestaltung des Fundaments des Mauerabschlusses bei E^1 wahrscheinlich, daß hier in der Flucht der Mauer, die an die Seite 3 des Pfeilers B anschloß, eine Mauer, die vordere Front des Saales, lief, die dann in der Mitte eine Tür haben mußte, die aus der kleinen Säulenhalle in die große führte. Nun steht in der Flucht der rechten Abschlußmauer des großen Saales und zugleich in der Flucht des Pfeilers C ein Fundament E, das der Rest einer hier laufenden vorderen Abschlußmauer eines Turmes, entsprechend dem Turm der Pfeiler B und C, gewesen sein kann. Dieulafoy hat das angenommen, und man muß sagen, daß erst bei dieser Annahme der Plan des ganzen gefällig wird, und durch Hinzufügung einer weiteren schmalen Halle, für die die Terrasse durchaus Platz läßt, zu einem geschlossenen Bauwerk gestaltet wird.

Das Ergebnis aller gemachten Feststellungen und Annahmen ist ein Palastbau, an dessen Front eine Halle zwischen zwei Wohntürmen liegt, aus der man in einen um mehrere Meter höheren Säulensaal tritt. Aus diesem Säulensaal führen an den beiden Langseiten Türen in je eine offne, schmale Halle. Ihr Dach ist von gleicher Höhe wie das der Vorhalle. Der Mittelbau überragt also den übrigen Teil des Palastes nach Art einer Basilika. Ob in der die Seitenhallen überragenden Mauer Lichtöffnungen waren, ist nicht auszumachen, bei der Größe des wohl kaum durch Fenster (und dann jedenfalls nur indirekt durch die umgebenden Hallen) erleuchteten Mittelraumes ist es immerhin wahrscheinlich. Über die Gestalt des hinteren Abschlusses läßt sich Bestimmtes nicht sagen, vermutlich lagen hier mehrere schmale Räume, geschlossen und überdeckt, die Dachhöhe muß der der Seitenhallen entsprochen haben.

So wie der Grundriß vor uns liegt und wie die im wesentlichen gesicherte zeichnerische Wiederherstellung den Kyrospalast vor uns aufbaut[18], ist er eine durchaus eigenartige Schöpfung, für die unmittelbare Vorbilder unter den bisher bekannten Denkmälern nicht aufzuweisen sind. Die von Puchstein und Koldewey betonten Zusammenhänge des persischen Palastes mit dem hethitischen Bet-Chilani[19] will ich nicht bestreiten, aber es würde zu weit führen, das recht komplizierte Problem an dieser Stelle aufzurollen. Aber auf etwas anderes muß hingewiesen werden. Die Beschreibung, die uns im X. Buch des Polybios Kap. 27 von dem Palast in der alten Mederhauptstadt Ekbatana aufbewahrt ist, nennt als Hauptbestandteile der Baulichkeiten, die einen Umfang von sieben Stadien hatten, Säulenhallen und Umgänge. Es ist von silbernen Dachziegeln, vergoldeten oder mit silbernen oder goldenen Platten verkleideten Säulen die Rede, was auf Holzbauten schließen läßt, wie wir sie in Persepolis finden. Die dürftigen Ergebnisse der Ausgrabungen lassen aber erkennen, daß auch Stein in gewissem Umfang Verwendung fand, und insbesondere sind nach oben sich ziemlich stark verjüngende, glatte, basislose Steinsäulenschäfte aufgefunden worden, in denen man recht wohl die Vorstufen der Säulen von Pasargadae erkennen kann. Bei größter Vorsicht wird man sagen dürfen, daß die Worte des Polybios sich sehr wohl mit Bauten vereinigen lassen, wie wir sie in Pasargadae finden, daß die technischen Einzelheiten seiner Beschreibung an mesopotamischen und persischen Bauten wiederkehren, daß mithin der Grundriß des von Kyros erbauten Palastes sehr wohl dem seines Schwiegervaters und Vorgängers in der Herrschaft entlehnt worden sein kann.

Ist der Rückblick unsicher, so ist die Geschichte des Grundrisses von Pasargadae ab um so klarer. Gleich der Palast des Dareios in Persepolis (Taf. V, 2) zeigt das. Sind wir auch über manche Einzelheiten des Baues leider noch immer ungenügend unterrichtet, so kann doch kein Zweifel darüber sein, daß diesmal der Eingang in jener Vorhalle, die von acht Säulen getragen wird, liegt, zu der die große Freitreppe hinaufführt. Rechts und links der Halle liegen die beiden Türme. Während nun in Pasargadae der Eingang in diese Türme von den offnen Längshallen aus gewesen zu sein scheint[20], tritt man hier aus der Halle unmittelbar in sie hinein. Die Verwendung der Turmräume, wenigstens im Untergeschoß, läßt sich nach einem schon von Fergusson aufgestellten Grundsatz[21] aus den Darstellungen in den Eingangstürleibungen erschließen: es sind hier Speerträger dargestellt, im Xerxespalast entsprechend Speerträger und gabenbringende Diener. Also befand sich die Leibwache hier, im Obergeschoß mochte nach wie vor ein Wohn- oder Schlafraum für den Herrscher liegen. Im Kyrospalast hielten sich die Wachen wohl in den offnen Vorhallen der Langseiten auf[22].

Die Mittelhalle mit 3×4 Säulen, wie endlich durch Diez-Niedermayr festgestellt wurde, war von Seiten- und Hinterräumen umgeben, deren Gestalt im einzelnen nicht gewiß ist[23], die aber durchaus den Charakter von Nebenräumen tragen (Abb. 2). Daß in der Mittelhalle und den seitlichen Räumen der König in eigner Person hauste,

ergibt sich aus den Reliefs an den Türleibungen, die den König in Begleitung von Dienern aus dem Palast schreitend oder im Kampf mit Tieren (Löwe, Greif, Stier) zeigen. Hingegen die Türen im hinteren Teil des Hauses tragen Dienerfiguren, hier waren also Wirtschaftsräume untergebracht. Im Xerxespalast, wo die hinteren Räume z. T. wohl aus Gründen, die im Gelände liegen, ganz fehlen, sind statt dessen die Seitenräume weiter geteilt, die Reliefs bestätigen, daß hier Dienerschaftsräume, Schlafzimmer usw. lagen. Ein unmittelbarer Beweis, daß das Dach der Mittelhalle, die nun quadratischen Grundriß angenommen hat (was künftig beibehalten wird und auch beim Dariusbau in Susa sich findet), über den anderen Bauteilen erhöht

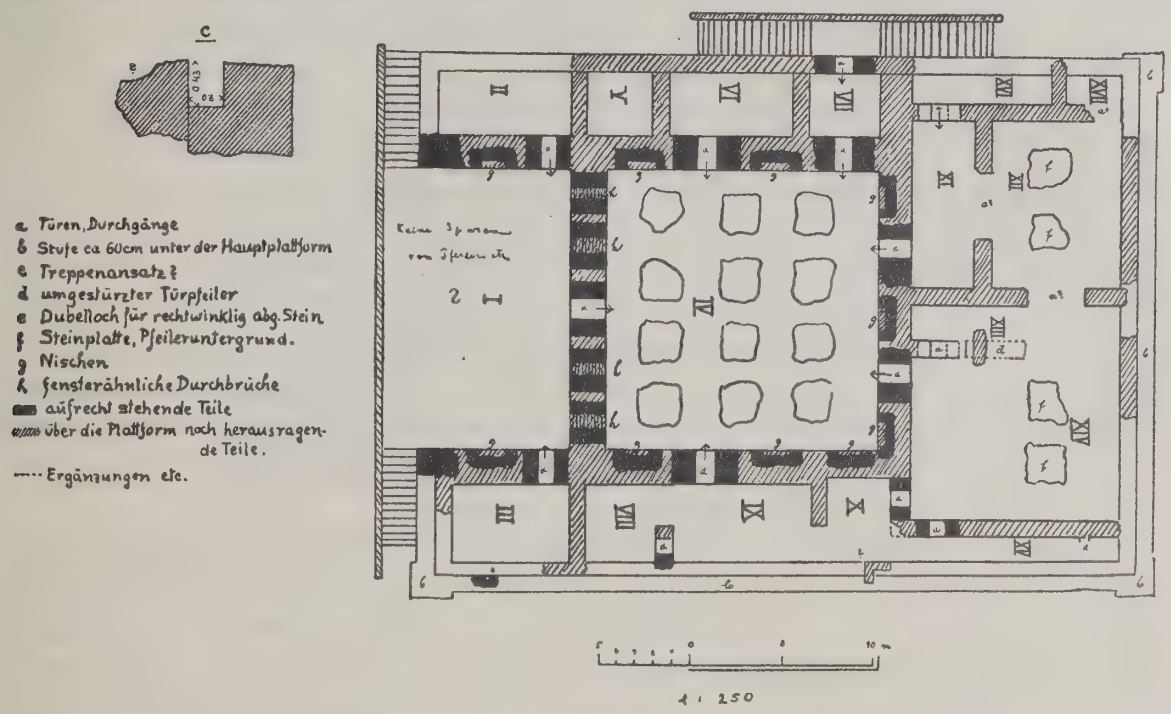


Abb. 2. Persepolis, Plan des Dareiospalastes.

war, ist nicht zu erbringen. Die bisherigen Rekonstruktionen (Dieulafoy, Perrot-Chipiez[24]) haben angenommen, die Türme seien niedriger als die Vorhalle und die übrigen Bauteile. Nun reicht aber die zum Anschluß der Frontmauer des linken Turms hergerichtete furchenartige Einarbeitung bis zur Spitze des hier vollständig erhaltenen Antenpfeilers, innen bis zur Höhe des Zahnschnitts, d. h. der Dachsparren, die eben auf dieser Mauer lagen[25]. Also überragten die Türme die Vorhalle und wohl sicher auch die seitlichen Räume. Nach dem was wir bei Pasargadae feststellten, ist aber die Annahme, daß auch hier die Mittelhalle erhöht war, um so wahrscheinlicher, als wir diese Anordnung bei einem späteren Bau von Persepolis, dem sog. Apadana des Xerxes[26], voraussetzen müssen, wenn wir die dort verwandten Kapitälformen überhaupt begreifen wollen. Er besteht aus einem mittleren Säulensaal zu 6×6 Säulen,

der von drei Säulenhallen umgeben ist. An der Rückseite sind keine Räume, die seitlichen Hallen sind offen, die Eingangshalle wird von Türmen flankiert. Hier finden wir also einen Grundriß, der dem Apadana des Darius in Susa und, von der Ausgestaltung der Rückseite abgesehen, auch dem Kyrospalast in Pasargadae in jeder Hinsicht ähnelt. In diesem Palast waren nun die Säulen nicht mehr aus Holz mit Steinsockel, sondern aus Stein. Die Aufnahmen lehren, daß die Säulen der beiden seitlichen Umgänge den gewohnten Typus der Säulen der Grabfassaden zeigen, die ja Eingangshallen der Paläste darstellen. Die Mittelhalle, anscheinend auch die Eingangshalle, aber wird von jener unorganischen Säulenordnung gebildet, die zwischen Schaft und Stierkapitäl ein Gefüge von Voluten über einem Palmkapitäl mit Blattüberfall einschiebt. Ich habe bereits in Springer-Michaelis Handbuch der Kunst des Altertums[27] darauf hingewiesen, daß der einzige Grund für diese Schöpfung die Notwendigkeit war, die Mittelsäulen höher hinaufzuführen, daß man aber ohne ein solches Mittelstück bei der starken Verjüngung und großen Schlankheit der persischen Säulen nicht auskam. Wer die Wiederherstellung des Xerxesapadanas bei Perrot-Chipiez V, Taf. IV, oder bei Flandin-Coste, die unter der irrigen Voraussetzung der gleichmäßigen Höhe beider Säulenordnungen erfolgte, mit den Aufnahmen der Volutenordnung bei Sarre-Herzfeld, Felsenreliefs Taf. 17, 20 vergleicht, wird sich leicht überzeugen, wie unglücklich die Wirkung der modernen Wiederherstellung gegenüber dem Original ist, obwohl auch das Original, an der anderen Säulenordnung gemessen, noch recht gedrückte Verhältnisse aufweist. Daß die mittleren Säulen die anderen an Höhe überragten, läßt übrigens die von Grab V aus aufgenommene Aufnahme bei Herzfeld S. 117 erkennen[28].

Raumrücksichten nötigen mich, hier die Betrachtung der übrigen Bauten von Persepolis abzubrechen[29]: das Ergebnis aber ist klar. Der persische Palast erweist sich als ein Bau, der aus einer erhöhten Mittelhalle mit niedrigeren Seitenhallen und einer niedrigeren, von etwas höheren Türmen flankierten Vorhalle bestand. Die Anordnung der rückwärtigen Räume wechselt, sie können auch ganz fortfallen, die Seitenräume werden im Laufe der Entwicklung aus offnen Säulenhallen geschlossene mehrfach geteilte Zimmer.

Josephus, antiquitates Jud. XII, 230ff. (Niese) berichtet von einem Palast, den sich als Flüchtling vor seinen Verwandten der jüdische König Hyrkanos im Jahre 176 vor Chr. erbaute. De Vogué ist es gelungen, den Bau wiederzufinden, seine Beziehungen zum persischen Palast hat Dieulafoy erkannt, durch die neuen Untersuchungen der Amerikaner, die freilich auch nicht abschließend sind, wurden de Vogués und Dieulafoys Annahmen im wesentlichen bestätigt (Abb. 3)[30]. Durch eine Vorhalle zwischen zwei Türmen, in deren einem die Treppe noch erhalten ist, betrat man den langen Mittelsaal; rechts und links lagen je ein schmaler Seitensaal, den hinteren Abschluß bildete ein anscheinend dreigeteilter Trakt. Der möglicherweise basilikal erhöhte Mittelsaal hatte Säulenstellungen, schwerlich nur an der Wand laufende Kolonnaden, sondern Säulenreihen, die das Dach trugen. Die erhaltene lange Außen-

mauer war von Fenstern durchbrochen, Tierfriese, an susische und assyrische Vorbilder erinnernd, zogen sich an den Wänden entlang.
Anscheinend hatte der in syrischen Quellen beschriebene Palast des Abgar von Edessa aus der Zeit um Christi Geburt einen ähnlichen Grundriß, und endlich scheint auch die Königshalle des Herodes, wie wir sie aus Josephus kennen[31], mit den Festhallen von Persepolis große Ähnlichkeit gehabt zu haben. Sicherer können wir über den einen Teil des Heiligtums der syrischen Gottheiten auf dem Janiculum urteilen[32]. Mag auch der Versuch, den Mittelbau mit der Apsis basilikal überhöht zu gestalten, abzuweisen sein, so stimmt der Grundriß – Vorhalle mit zwei turmartigen Seitenbauten, Mittelhalle mit zwei schmalen Seitenräumen, die die ganze Länge des Gebäudes einnehmen – durchaus mit dem Grundriß der persischen Pa-

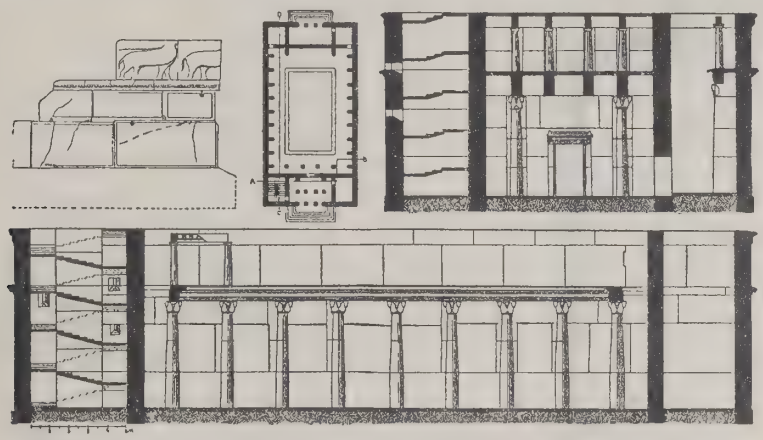


Abb. 3. Arak el Amir, Palast des Königs Hyrkanos.

läste überein, und wir dürfen in seiner Anwendung gerade bei einem orientalischen Heiligtum kaum einen Zufall erkennen.
Leroux hat in seiner verdienstvollen Arbeit „les origines de l'édifice hypostyle" diesen Bau des späten dritten nachchristlichen Jahrhunderts „une église païenne" genannt, „datant précisément de l'époque où l'art monumentale chrétien cherche et choisit sa voie" und hat auf die in die Augen springende Ähnlichkeit des Baus mit der christlichen Basilika hingewiesen.
Vielleicht bedarf diese Behauptung einer kleinen Einschränkung. Nicht jede christliche oder gar abendländische Basilika weist diese Ähnlichkeit auf, sondern zunächst ist es der Typus der in Kleinasien und Syrien besonders verbreiteten Turmbasilika, der zum unmittelbaren Vergleich mit dem von uns wiederhergestellten Grundriß der persischen Bauten auffordert. Es ist Strzygowskis Verdienst, die Aufmerksamkeit auf diesen Typus in seinem Buch „Kleinasien" gelenkt zu haben und die wichtigsten Beispiele dort wiedergegeben zu haben. Glück hat dann in seiner Arbeit über den Breit- und Langhausbau in Syrien aus dem Hauran und vor allem Nordsyrien zahlreiche Beispiele beigebracht. Man hat beobachtet, daß die Turmbasilika in Kleinasien an der westlich beeinflußten Küste fehlt, während sie im Innern, z. B. in Bin-

birkilissi häufig ist (Abb. 4)[33]. In Syrien gehören hierher als monumentalste Vertreter die Kirchen von Qalb Luse und Turmanin[34]. In Qalb Luse sehen wir rechts und links von einer überwölbten Vorhalle – das Gewölbe wird, wie bei Stadtrömischen Basiliken, zu einer gebräuchlichen Form der Bedachung – zwei mächtige, dreigeschossige Türme aufsteigen. Dahinter liegt die dreischiffige Halle (mehrschiffige Beispiele finden sich, aber selten), deren Mittelschiff gewaltig überhöht ist. Die Rolle der Säulen haben freilich Bogen, über schweren, kurzen Pfeilern aufstrebend, übernommen. (Zuweilen sind auch die Säulen geblieben.) Außen ist die Apsis, die in vielen zu diesem Typus gehörigen Kirchen von turmartigen Bauten eingeschlossen ist, mit

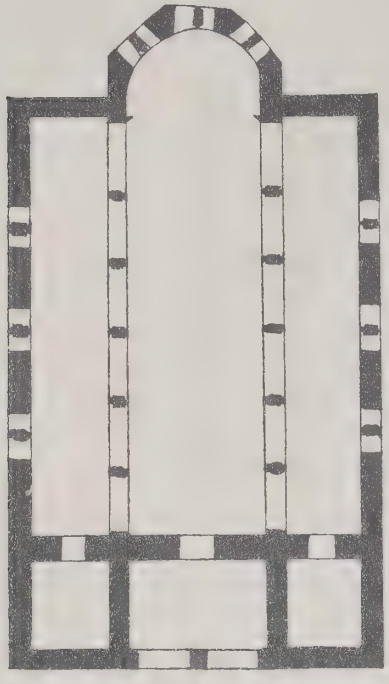


Abb. 4. Binbirkilisse, Kirche III, Grundriß.

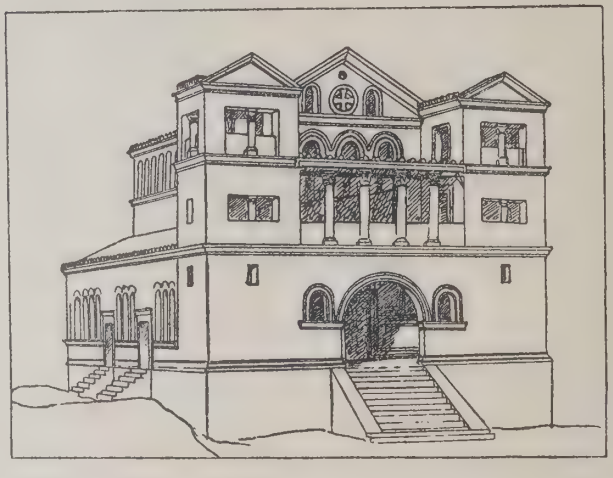


Abb. 5. Turmanin, Basilika.

Säulen umstellt. Der Abschluß der Schiffe hat in Qalb Luse einen den Eingangstürmen ähnlichen Aufbau. De Vogué hat über allen Schiffen Giebeldächer angenommen, vermutlich nach dem Vorbild der Basilika von Turmanin. Diese, zu der vorn und seitwärts Freitreppen hinaufführen, die freilich nicht nach persischer Art angelegt sind, hat im oberen Stock eine Fassade mit Säulenhalle zwischen zwei Türmen, darüber aufragendem hohem Mittelschiff, die wie ein in die Luft gehobner persischer Palast ausschaut (Abb. 5).

Aber wir können das Eindringen dieses Palastschemas in die christliche Kirchenbaukunst noch an anderer Stelle verfolgen, doppelt merkwürdig, weil es ein isolierter Fall ist: in Ereruk in Armenien[35]. Die Basilika, deren Plan wir nach Strzygowski hier in Abb. 6 wiedergeben, gehört dem fünften Jahrhundert an. Sie ist die einzige

Basilika im strengen Sinn, die in Armenien zu finden ist. Ob der Grundriß aus dem syrisch-griechischen Kulturkreis oder unmittelbar von persischen Vorbildern abhängig ist, bleibe dahingestellt. Jedenfalls hat Strzygowski Recht mit dem Hinweis, daß die Verwendung des Zahnschnitts als Gesimsband über den Pilastern, als Leiste, unantik ist, nur in Vorderasien, besonders Persien, zu Hause ist, wie schon Perrot-Chipiez V, 523 bemerkt haben. Für die Auflösung der Wand durch Fenster, die bei den Turmbasiliken nicht ungewöhnlich ist, weist Strzygowski auf Persepolis und die von Reber besprochenen hethitischen Bauten hin[36]. Im Hellenismus, in Armenien sonst ist Derartiges unerhört. Bemerkenswerter noch ist die Tatsache, daß die Fenster in der Eingangswand vom Gewölbe der Vorhalle völlig verdeckt wurden, und die oberen Fenster der beiden Längswände von Anfang an bis zu zweidrittel Höhe vermauert worden sind. Das ist verständlich nur bei der Annahme der Übertragung eines ungewohnten Planes und Aufrisses auf den Kirchenbau. Eine Anpassung an die besonderen klimatischen Verhältnisse Armeniens darf man wohl in dem Weglassen der Fenster in der Nordwand und dem Fehlen der die seitliche Außenhalle mit der Mittelhalle verbindenden Türe im Norden, während sie im Süden vorhanden sind, erkennen.

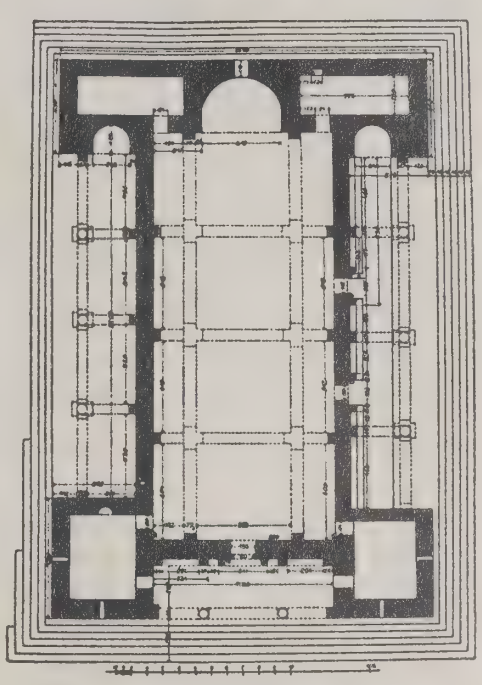


Abb. 6. Ereruk, Basilika, Grundriß.

Auf welchem Wege mag nun der Plan der persischen Paläste in den Westen Asiens gedrungen sein? Daß man ihn unmittelbar von Persepolis, etwa zur Zeit Alexanders des Großen, von dort mitgenommen habe, ist zwar nicht unmöglich, aber eine bessere Vermutung bietet sich dar. In allen Provinzen des weiten persischen Reichs hielten die Satrapen an Königs Statt Hof. Wir wissen gerade von den Satrapen Kleinasiens und Syriens, daß sie eine hervorragende Stellung einnahmen, daß sie Königsschlösser und Tiergärten wie der König besaßen (Xenophon, Anab. 1, 2, 7). Diese Bauten werden zweifellos nach dem Grundriß des persischen Königspalastes errichtet worden sein. Sie werden die Vorbilder für große Hallenbauten im ganzen hellenistischen Orient geworden sein. Das Prinzip der Beleuchtung großer Säle durch Oberlicht scheint ägyptisch zu sein[37]. Von Ägypten wäre es mit manch anderem entlehntem Gut in die medisch-persische Kunst eingedrungen[38], von hier aus mit dem ganzen Gebäudetypus in die hellenistische Kunst. Das Satrapenschloß des jüngeren Kyros bezeichnet Xenophon als *βασίλεια*; Hallenbauten, gleichgültig ob mit überhöhtem Mittelschiff oder ohne ein solches, muß man zu irgendeiner Zeit zwischen Alexander dem Großen und dem zweiten Jahrhundert vor Chr., als der ältere Cato

(184) in Rom die Basilica Porcia errichtete, als βασιλικαὶ στοαὶ bezeichnet haben[39]. Im orientalischen Bereich hielt man an dem eigentlichen Plan des persischen Palastes zäher fest. Als die christliche Kirche, sicher wohl vor Constantin, der mit dem Namen Basilika einen festen Begriff verbindet[40], dem König des Himmels und der Erden ein Haus erbauen wollte, da bot sich besser als der Grundriß des griechisch-römischen Tempels oder als der der jüdischen Synagoge der Plan des persischen Hauses des Großkönigs dar. Und dieser Plan genügte in wunderbarer Weise auch dem christlichen Kult: die Mittelhalle bot Raum genug zu Umzügen wie zu Kulthandlungen jeder Art, zur Versammlung der Gemeinde; die Unbestimmtheit des Grundrisses des abgesonderten hinteren Teils erlaubte dessen Ausgestaltung in Apsisform[41] und damit die Absonderung des Heiligsten, auf das, wie einst auf den Thron des Königs, der aber in der Halle gestanden hatte, Aller Blicke gerichtet waren. Die Nebenräume, zu Seitenschiffen geworden, und insbesondere die Vorhalle, der Narthex, genügten aufs beste ebenso wie die Seitenkapellen neben der Apsis besonderen christlichen Anforderungen. Unerklärt aber bleiben die beiden Türme rechts und links vom Eingang. Sie sind später ja auch verschwunden, wiewohl man ihr Nachleben in den Fassadetürmen mancher romanischer Kirchen noch zu spüren glaubt. Gerade diese Türme, die im persischen Palast ihre festumrissene Bestimmung als Wohnräume haben, in der Basilika solcher entbehren, scheinen mir der sicherste Beweis, daß zum mindesten die orientalische Turmbasilika in dem persischen Königspalast ihr Vorbild, ihren Ahnherren hat.

[1] Bericht des Herrn Wolters in den Sitzungsberichten der K. Bayerischen Akademie 1909, S. 8*. Ich habe seitdem in der Januarsitzung 1921 der Bayerischen Akademie über das Thema gesprochen.

[2] Es ist E. Herzfelds Verdienst in der Klio 1908, 1 ff. und in „Iranische Felsreliefs" S. 147 ff., die zuletzt von Weißbach erhobenen Zweifel an der Gleichsetzung von Mesched-Murgab und Pasargadae, dem dort erhaltenen, über Stufen sich erhebenden Grabbau mit dem von Aristobul beschriebenen Kyrosgrab, und der Beziehung der Inschriften von Pasargadae auf Kyros den älteren endgültig beseitigt zu haben. In den „achaemenidischen" Inschriften scheint Weißbach selbst zu schwanken.

[3] Auf dem Plan bei Flandin-Coste, Voyage en Perse, Perse ancienne Taf. 197 ist ein Säulenpaar seltsam verschoben; es darf nicht auf eine der äußeren Säulenhallen bezogen werden, so willkommen das wäre, sondern muß, wie der Vergleich mit Dieulafoy zeigt, mit der Säule W in der kleinen Vorhalle zusammenhängen. Höchstens könnte man also die Flandin-Costesche Aufnahme dahin deuten, daß in dieser Vorhalle zwei Säulenreihen hintereinander standen.

[4] Ich behalte, wo sie vorliegen, die Dieulafoyschen Bezeichnungen mit Ausnahme der Säule D, die hier O heißt, bei, um nicht Verwirrung anzurichten. Aufnahmen des Pfeilers C finden sich: Flandin-Coste Taf. 197, Stolze, Persepolis Taf. 131, 133. Dieulafoy, l'art antique de la Perse 1, Taf. XIV. Mit 4 bezeichne ich jedesmal die ausgehöhlte Seite, mit 2 die ihr gegenüberliegende, die beiden anderen Seiten mit 1 und 3. Für Pfeiler A vgl. Flandin-Coste, Taf. 197, Stolze, Taf. 134, Dieulafoy 1, S. 33, Taf. XIII, Jeanne Dieulafoy, la Susiane, S. 199. Über B geben allein Flandin-Coste, Taf. 197, und Stolze, Taf. 131 Auskunft. Herzfeld hat leider den Pfeilern so gut wie keine Aufmerksamkeit geschenkt. Ein Vergleich von Stolze, Taf. 134 mit Dieulafoys Photographie zeigt zwingend, daß in beiden Fällen der zum großen Gebäude (S. bei Herzfeld, dessen Planskizze, S. 148, leider keine Buchstabenbezeichnungen trägt) gehörende Pfeiler A gemeint ist. Was es mit der sonst, so viel ich sehe, nirgends erwähnten einzelnen

„Ante“ auf sich hat, die nach Herzfelds Beschreibung S. 180 = Klio, S. 43 dem Pfeiler A aufs genaueste glich, kann ich nicht ausmachen. Es müßte zwischen den beiden Palästen und dem Grabturm ein weiteres Gebäude gelegen haben.

[5] Spiegel, Die altpersischen Keilinschriften 1. Weißbach, Keilinschriften der Achämeniden, S. 126, vgl. S. LIV ff. Die Nachprüfung des Archäologen, die Weißbach zur Entscheidung für die Frage nach dem Alter der Inschriften wünscht, ist hiermit wohl erfolgt — in noch viel weiterem Umfang, als in diesem Aufsatz nachgewiesen werden kann, spricht sie zugunsten Herzfelds, soviel im einzelnen an dessen Arbeitsweise auszusetzen sein mag.

[6] Bei C entstehen durch die Aushöhlung drei Kammern, bei B zwei (Abb. 7), bei A durch Verbindung der beiden Aushöhlungen eine große Kammer (Abb. 8, 5). Dies System ist das allein in Persepolis gebräuchliche. Ich erkenne darin einen während des Baues gemachten technischen Fortschritt. Und dafür, daß der Teil des Baues, zu dem Pfeiler C gehört, früher als die zu B und A gehörigen Teile errichtet wurde, läßt sich noch eine andere Beobachtung anführen. Nach der genauen Aufnahme bei Flandin-Coste (Abb. 8, 3) hat das Pflaster des Pfeilers C eine merkwürdige Gestalt: auf Seite 3 liegt eine schmale, rechteckige Platte mit drei halben Schwalbenschwanzklammerlöchern auf der Langseite, einem halben auf der Schmalseite. Dieser Platte ist eine zweite vorgelegt, mit der anscheinend ein schmaler Pflasterstreifen auf Seite 4 aus einem Stück gearbeitet ist, und an den dann das eigentliche Pflaster auf Seite 4 anschließt. Diese zweite Platte hat nun auf der Langseite gleichfalls drei halbe Schwalbenschwanzlöcher, die, ganz wie die ersten, nach links offen sind. In die Ecke von Seite 3 und 4 ist in diese Platte ein viereckiger Ausschnitt eingeschnitten, der sich auch bei A und B findet (Abb. 8, 1 u. 2) (s. Anm. 9). Ob die halben Schwalbenschwänze bei Umkehr der Platte sich zusammenschließen, ist mit Sicherheit nicht zu ermitteln, auch die Bedeutung des einen an der Kante von Seite 3 und 4 in der äußeren Platte angegebrachten halben Schwalbenschwanzes bleibt fraglich. Sicher aber kann der jetzige Zustand doch nicht der ursprüngliche sein, das Pflaster muß, wohl noch während des Baues, verlegt worden sein (daß man Blöcke eines älteren Baues verwandt hätte, erscheint in Pasargadae beim ältesten Bau wenig wahrscheinlich); der wahrscheinlichste Grund ist doch wohl die Anbringung jenes ursprünglich nicht vorgesehenen rechteckigen Ausschnittes. Die Zeichnung des Pfeilers A (Abb. 8, 5) unter Benutzung sämtlicher erreichbarer Aufnahmen, die zum erstenmal auch das wulstförmige Abschlußprofil zeigt und die Tatsache andeutet, daß die neben der tiefen Aushöhlung angebrachte Rinne nach oben zu an Tiefe abnimmt, verdanke ich meiner Frau.

[7] Auch die Gestalt der Rinnen läßt die Unerfahrenheit der Bauleute noch deutlich erkennen, eine Un-

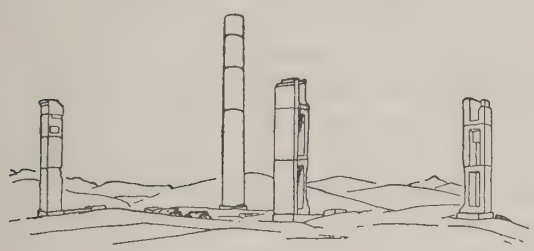


Abb. 7. Pasargadae, Kyrospalast, Ansicht nach Flandin-Coste.

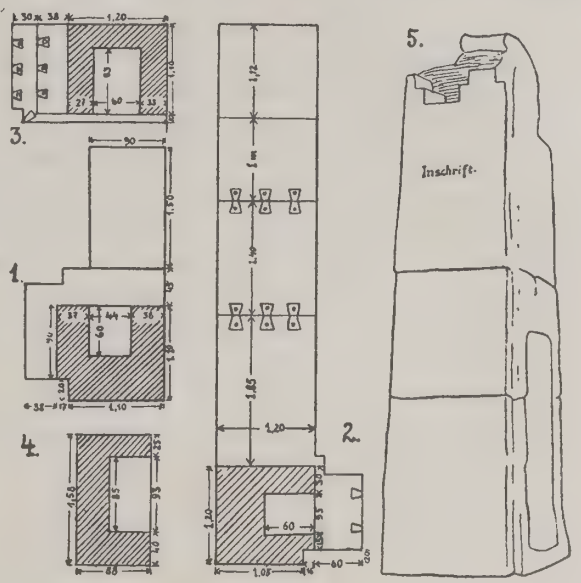


Abb. 8.
Pfeiler von Pasargadae.

erfahrenheit, die wohl mehr dem hier angewandten Steinmaterial, als dem Holzbau gegenüber gilt. Bei B beträgt die Breite der Rinne, die vom Pflaster bis in die oberste Schicht hinaufgeht, 0,20 m Breite, 0,15 m Tiefe, bei A bedeutend weniger, etwa 0,10 m. In beiden Fällen läuft sie vom Pflaster bis zur obersten Schicht und erweitert sich bei A hier zu einem etwa würfelförmigen Rücksprung, oberhalb dessen eine wagrechte Rinne sowohl auf Seite 3 wie auf Seite 4 sich hinzieht (Dieulafoys Aufnahme, die bei Perrot-Chipiez histoire de l'art, V, 669 wiederholt ist, mit der doppelten Abstufung der Endigung ist, wie die photographischen Aufnahmen Dieulafoys, Stolzes und die Zeichnung bei Jeanne Dieulafoy, la Susiane lehren, irrtümlich).

[8] Für die Rinne an der Ecke von Seite 1 und 2 des Pfeilers A ist eine Breite von 0,20 m und eine Tiefe von 0,10 bis 0,15 m zu ermitteln, über die entsprechende Rinne bei B steht nichts fest. Bei C ist keine derartige Rinne vorhanden. Vgl. auch Anm. 6, Schluß.

[9] Diese Rinnen überragen also die Aushöhlungen der Pfeiler. Wo diese durch alle drei Schichten gehen, läßt man sie weg (C), wo die Aushöhlung nur bis zur zweiten Schicht reicht, führt man die Rinne bis zum First, wo man, wie bei der Ecke von Seite 1 und 2, eine neue Aushöhlung vermeiden will, führt man sie in besonderer Breite bis hinauf, als Ersatz der Aushöhlung. Man lernt, daß die Bindung der Ziegelmauern in die Steinanten am wichtigsten unten ist, dort, wo der größte Druck lastet. Mit dieser Deutung scheint mir der Befund besser vereinbar, als mit der Annahme, die sonst nahe läge, es hätte Plattenbelag in diese Rinnen eingegriffen, denn man müßte dann die Rinne auch bei C erwarten, oder den Errichtern von C im Gegensatz zu der bei den Aushöhlungen bewiesenen Vorsicht gerade Leichtsinn zutrauen. Auch würde man, wenn die Rinnen auf Plattenbelag berechnet waren, sie an mehr Stellen erwarten als sie beobachtet sind, überall da, wo Mauern anschließen. Mit einem Plattenbelag wird man aber vielleicht in Verbindung zu bringen haben die eigentümlichen Vorsprünge im Pflaster der Anten A, B, C, an den Ecken der Seiten 1 und 4 (bei A), 3 und 4 (bei B und C) (Abb. 8). Der Belag hätte danach eine Stärke von 0,25 bis 0,40 m gehabt, was als durchaus angemessen erscheint. Der Plattenbelag würde sich nur im Innern der Türme finden, und einen neuen Beweis liefern für die Annahme, daß auch der hintere Raum gedeckt war. Im großen Säulensaal hat bekanntlich Herzfeld Orthostaten mit Reliefs festgestellt (Felsreliefs S. 184, leider ohne genauere Angaben, Stolze, Persepolis, Taf. 137). Wenn er die Mauerdicke auf 2,50 m angibt, während sie nach Flandin-Coste und Dieulafoy nur etwa 1,50 m betrug, so ist dabei vielleicht der Plattenbelag — aus schwarzem Kalkstein — eingerechnet. Wenn die in Anm. 6 ausgesprochene Vermutung zutrifft, so wäre der Entschluß, solchen Plattenbelag anzubringen, erst während des Baues gekommen.

[10] Sarre-Herzfeld, Felsreliefs, Taf. XXVII, S. 152ff., Taf. I, S. 3ff., mit guten Textabbildungen. Ältere Aufnahmen für Pasargadae: Texier, description de l'Arménie, de la Perse, Taf. 85. Flandin-Coste, Taf. 200. Stolze, Taf. 135, Perrot-Chipiez V, 608, Dieulafoy I, Taf. V, S. 14/15. Jeanne Dieulafoy, S. 197, 205. Vgl. Ker Porter Travels I, 488, für Persepolis: Ker Porter I, Taf. 25, S. 562 f. Flandin-Coste, Taf. 179, S. 141. Stolze, Taf. 113. Dieulafoy I, Taf. VI, VIII, S. 14 ff. Jeanne Dieulafoy, S. 205 f., Perrot-Chipiez V, 609 ff. Lord Curzon, Persia II, S. 144 ff. So traurig es ist, wer den vollständigen Überblick haben will, muß all diese Beschreibungen berücksichtigen. Taf. V, 4 gibt die Ansicht des Turmes von Persepolis. Sarres neuerdings wieder vorgetragene Meinung (Felsreliefs S. 4, Anm. 1), die Türme seien Feuertempel, ist durchaus unbegründet und durch den hier erbrachten Nachweis des Zusammenhangs mit den Palasttürmen hoffentlich endgültig erledigt. Ähnliche Türme hat es übrigens auch in später Zeit in Palmyra gegeben (de Vogué, Syrie centrale) und auch auf die Fayencemodelle kretischer Häuser sei hingewiesen.

[11] Curzon, Persia II, 74, ein stets besonders verläßlicher Zeuge, gibt als Höhe 36 englische Fuß = 10,97 m an, 3 Fuß, 4 inches als Durchmesser an der Basis an, womit die Messungen von Dieulafoy und Flandin-Coste und von Herzfeld wenigstens für den unteren Durchmesser stimmen. Die Breite der Basis berechnet Herzfeld wohl richtig auf 1,50 m. Seine Angabe für die Höhe des Schaftes „über 12 m" kann aber nicht stimmen.

[12] Für den Pfeiler A gibt Dieulafoy I, S. 29, 7 m, Jeanne Dieulafoy S. 197, 8 m an. Etwa die gleiche Höhe nehmen sie wohl für B an, der etwas weniger gut erhalten ist. Der schlecht erhaltene Pfeiler C mißt nach Ker Porter 13 Fuß, was mit Flandin-Costes 5,20 m leidlich zusammengeht. Man wird also eher unter als über 8 m für die Gesamthöhe, weniger als 7 m für den Dachansatz beanspruchen dürfen. Daraus ergibt sich, daß die Höhe der Geschosse wenig über 2 m bei Annahme von drei Geschossen betragen konnte. Das oberste Geschoß war, wie schon die Fensterform der Grabtürme andeutet, niedriger als die unteren. Vielleicht sind auch nur zwei bewohnbare Geschosse vorhanden gewesen.

[13] Herzfelds Gründe sind in Kürze die folgenden: in Persepolis blicken das Apadana und der Hundertsäulensaal nach NNW, die Breitseite des Gebäudes S von Pasargadae blickt ebenfalls nach NW, und die gleiche Richtung fände sich dort bei dem Gebäude R (Herzfeld, Felsreliefs S. 182), das sei kein Zufall, „da die Orientierung für jene Klimate eine eminent praktische Bedeutung hat". Der andere Anhalt sei der, daß in der nördlichen Schmalwand der Längsvorhalle der Rest einer der südlichen entsprechenden Tür vorhanden ist, der leider nicht genau gemessen worden ist (!), doch darf man ihn für sicher halten, aus Gründen der Symmetrie, und da die Fundamentsteine unter der nördlichen Ante auf eine Verlängerung der Mauer nach NO hinweisen. Schwerlich wird irgend jemand diese Argumentation, die nur beweist, wie gänzlich unvorbereitet Herzfeld an die Aufnahme der persischen Ruinen leider herangetreten ist, für zwingend halten. Das Gebäude R, Abb. 10 (nach unserer Meinung der Kambysespalast, s. Anm. 26) hat alle Kennzeichen einer Längsorientierung. Die Orientierung der Paläste von Persepolis ist keineswegs einheitlich: nach N öffnen sich die gewöhnlich dem Xerxes zugeschriebenen Bauten, einschließlich des Hundertsäulensaals, der Dariuspalast nach Süden, also so etwa wie nach unserer Ansicht das Gebäude S orientiert war. Die Orientierung des zeitlich am nächsten stehenden Darius-Baus ist außerdem eine unbestreitbar nach der Schmalseite gerichtete, denn an dieser sind die Freitreppen erhalten. Endlich aber ist es ein Kennzeichen der persischen Bauten, daß sie anscheinend niemals genau den Himmelsrichtungen folgen, eine Orientierung, die bekanntlich beträchtliche praktische Vorteile bietet. Am ehesten könnte man an eine Orientierung über Eck glauben. Wie man aus Nissens „Orientation" sehen kann, spielen die Perser in der Geschichte dieser merkwürdigen Kunst keine Rolle.

[14] Dem Kgl. Bayerischen Hauptmann Niedermayr, der 1913/14 Pasargadae besuchte, und Dr. Diez verdanke ich über den Plan von Pasargadae noch einige Angaben, die unsere Kenntnis nicht unwesentlich ergänzen. Danach ist die Tür aus der Säulenhalle in den hinteren Raum und ebenso die Tür aus der linken Längshalle in die Mittelhalle gesichert, denn die Orthostaten mit ihren Reliefresten sind erhalten. Diese Reliefs wie die Säulenbasen sind aus in der Nähe anstehendem bläulich-grauen, feinchristallinem Kalk, alles übrige aus gelbweißem feinchristallinem Kalk. Zu beiden Seiten der in den hinteren Raum führenden Tür war Stolzes Relief B (das obere bei Herzfeld, S. 183) angebracht, ein Mann und hinter ihm ein Wesen mit Vogelkrallen und Federn, deren unteres Flügelende zwischen den Beinen sichtbar wird. Das dritte Relief (Stolze Taf. 137, bei Herzfeld unten) an der Tür der Längshalle zeigt in der Tat Menschen- und Pferdefüße, wie Herzfeld angibt. Es ist an seiner rechten Seite vollständig. Zu einem größeren Zug kann es infolge der Art seiner Anbringung nicht gehört haben. Über die Terrasse, auf der der Palast sich erhob, gibt Niedermayr an, die Fundamentblöcke aus hellem Kalkstein seien an verschiedenen Stellen deutlich zu erkennen. Stufen seien nicht mehr nachweisbar, da das Ganze heute ein flacher, nach allen Seiten flach abfallender Hügel sei. Die Ausdehnung an der hinteren Front ließe sich nicht genau bestimmen, für die Dieulafoysche Rekonstruktion reiche aber der Platz vielleicht aus. Seit den älteren Aufnahmen sei die Verschüttung und Verwitterung fortgeschritten.

[15] Flandin-Coste Taf. 197, wiedergegeben bei Perrot-Chipiez V, S. 666. Auch Herzfelds Skizze läßt das wesentliche erkennen. An der hinteren Breitseite (bei Herzfelds Orientierung, der rechten Seite nach unserer Auffassung) fällt das Terrain allmählich ab, hier ist also das Abrutschen eines Teiles der Terrasse resp. das Verflachen der alten Terrasse viel leichter möglich. S. auch Anm. 14 Schluß.

[16] Vgl. über ihn jetzt Pillet, le Palais de Darius à Suse. Die unter dem gleichen Titel in den CR der

Académie des inscriptions 1913, 641 erschienene Abhandlung desselben Forschers hat den Tatbestand in Susa klarer erfaßt als das spätere Buch. Es handelt sich um zwei, organisch nicht verbundene Bauten, (Abb. 9) den nach persischer Weise errichteten, von N zugänglichen Bau, dessen Plan an den des Gebäudes von Pasargadae durchaus erinnert, und einen großen, nach mesopotamischer Art angelegten Wohnpalast, dessen eigentlicher Eingang im Süden liegt, der aber durch einen in die Mitte der südlichen Mauer des Saales des persischen Palastes mündenden Gang, und einen westlich davon laufenden Nebengang mit dem persischen Festbau verbunden ist. Die hinteren Räume des persischen Baues sind dem Anschluß an den mesopotamischen Bau zum Opfer gefallen, ob schon im ursprünglichen Plan oder erst bei dem Neubau nach dem Brand (unter Artaxerxes II.) läßt sich leider nicht entscheiden, wie überhaupt aus Pillets Angaben erhellt, daß alle Einzelheiten gerade des persischen Baues völlig ungewiß bleiben.

[17] I, S. 31.

[18] Herr Architekt Schwager, der die von Herrn Schuler und mir vorbereiteten Entwürfe noch einmal durchgegangen ist, hat die Frage aufgeworfen, ob an Stelle des flachen Dachs über der großen Halle ein Giebeldach wiederherzustellen sei, und ob auch über den Türmen das Walmdach höher anstieg. Nach dem Befund der Grabtürme scheint mir das wenig wahrscheinlich, und das Ergebnis, das Herr Schwager gewinnt, dünkt mich nicht recht befriedigend. Herr Schwager schreibt u. a.: „Bei den Türmen wird an eine Überdeckung mit Zeltdach gedacht werden müssen, die bei der großen Spannweite jedoch nur eine Holzkonstruktion gewesen sein kann. Das Innere der Wohntürme muß einen saalähnlichen Eindruck gemacht haben, wenn es nicht durch irgendwelche Wände unterteilt war. Die notwendigen Treppen, für die Raum genügend vorhanden ist, waren aus Holz. Die den Bau umgebenden Säulenhallen hatten nach den Einarbeitungen an den Anten ein flaches Pultdach. Die Mittelhalle hatte ein Holzdach — jede andere Konstruktion ist bei der Spannweite ausgeschlossen. Das Dach war vielleicht auf beiden Seiten abgewalmt, darauf deuten das Beispiel des Kyrosgrabes, der Türme und der Felsengräber hin. Eine hohe terrassenartige Abdeckung, wie sie Perrot-Chipiez vorschlagen, die dem Ganzen einen äußerst schwerfälligen und wuchtigen Eindruck gibt, ist jedenfalls unnötig (darin stimme ich bei). Die Beleuchtung des Saales erfolgt zwingenderweise durch Fenster, entweder auf mehreren Seiten oder nur an den Breitseiten. Diese Fenster sind über den umgebenden Säulenhallen anzuordnen."

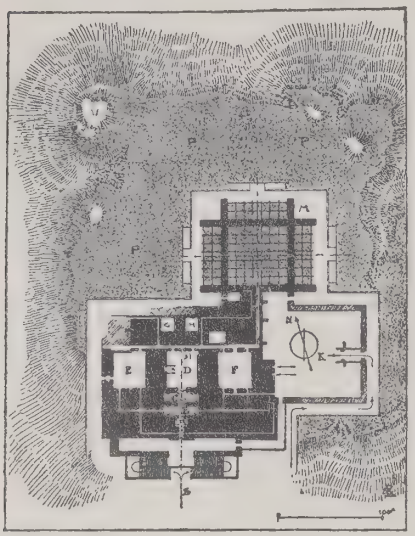


Abb. 9. Susa, Plan des Dariuspalastes.

[19] Arch. Jahrb. 1892, 1 ff., Ausgrabungen von Sendschirli II, 183 ff. Glück, Megaron, Hilani und Apadana in Beiträge zur vgl. Kunstforschung II.

[20] Zu dieser Annahme Dieulafoys stimmt, was Herzfeld, Felsenreliefs 182 berichtet und in seinen Plan einzeichnet.

[21] Fergusson, the Palaces of Nineveh and Persepolis restored S. 118 f.

[22] In Pasargadae konnte der König, ohne den Eingang zu berühren, von der Mittelhalle in die Türme gelangen, in Persepolis sind die Türme wohl nur von der Eingangshalle aus zugänglich gewesen. Daß in ihnen Treppen anstiegen hält auch Niedermayr nach dem Befund im rechten Turm des Dariuspalastes für wahrscheinlich, ebenso weisen die kurzen Mauern im linken Turm des Xerxespalastes (Flandin-Coste Taf. 131, Perrot-Chipiez V, 742) darauf hin.

[23] Niedermayr nimmt, wie Stolze, 3 × 4 Säulen an, wodurch einerseits das Verhältnis der Säulenstellung zu den Türen vom Hauptsaal in die Nebenräume günstiger wird (Fergusson S. 118 sagt von dem Plan, wie er bei Flandin-Coste und Dieulafoy vorliegt, the columns therefore stand in front of the openings

instead of between them-an awkwardness it is not easy to account for), andererseits aber der Abstand der Säulenreihen voneinander und von den Mauern ungleich zu werden scheint. Nach Niedermayr stehen die Türen sämtlich im Intercolumnium der Stützen; diese hält er, weil die aufgerauhten Flächen ihrer Fundamente rechteckig sind, für Pfeiler, eine Annahme, die bei der bisher ausschließlichen Verwendung von Säulen wenig wahrscheinlich ist. Unter dem hölzernen Säulenschaft muß eine viereckige Steinplinthe gesessen haben, wie wir sie auch in den Grabfassaden finden. Die Einteilung der Nebenräume an den Seiten und hinten gibt Herzfeld ähnlicher den französischen Aufnahmen als der Stolzes, während Niedermayr schreibt: „die beiden Pläne weisen große Unrichtigkeiten und Flüchtigkeiten auf, die Aufnahme Stolzes ist etwas besser".

[24] Nach Perrot-Chipiez V, Taf. X muß man annehmen, daß die Verfasser diese Vorhalle und die Mittelhalle gleich hoch, die übrigen Räume niedriger sich denken – im Gegensatz zu allen anderen persepolitanischen Bauten, bei denen nach derselben Tafel die Mittelhalle die Vorhalle überragt. An eine hochragende Mittelhalle glaubt auch Fergusson, nur entnimmt er den falsch ausgedeuteten Grabfassaden ein über der Mittelhalle sich erhebendes Obergeschoß.

[25] Nach der Aufnahme Flandin-Coste, Taf. 117, 3, reicht die breitere Furche auf der dem Turminnern zugekehrten Seite bis zum oberen Rand der zweiten Stufe von unten der über der Inschrift sichtbaren Einarbeitungen, die u. a. auch bei Perrot-Chipiez V, S. 449 wiedergegeben sind. In jedem Fall also lag das Dach des Turmes höher als das der Halle, und die Frontmauer war um eine Balkenlage höher geführt als die seitlichen Mauern.

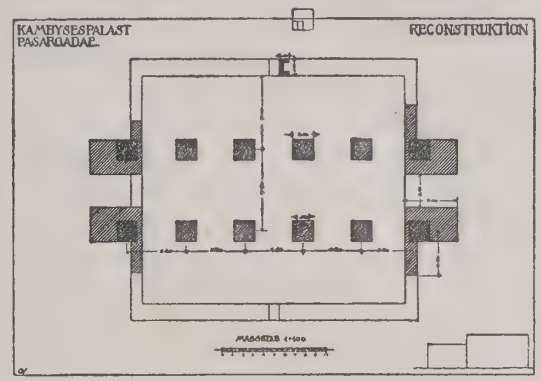


Abb. 10. Pasargadae, Plan des Kambysespalastes.

[26] Der Name Apadana steht für diesen Bau wie für den Dariuspalast von Susa inschriftlich fest im Gegensatz zu dem Taschkara genannten Wohnpalast des Darius in Persepolis. Auf die zuletzt von Herzfeld behandelte Frage nach der genauen Bedeutung dieser Namen will ich hier nicht eingehen. Nur darauf sei hingewiesen, daß wir in Pasargadae in dem mit dem Bild des vergötterten Kyros, der die ägyptische Krone trägt, geschmückten Bau wohl das Apadana des Kambyses vor uns haben, mit zwei Haupteingängen an den Schmalseiten und zwei Nebeneingängen an den Breitseiten. Im Grundriß (Abb. 10) erkennt man noch, daß die Säulenstellung sich ursprünglich nach beiden Seiten fortsetzte, bis man sich, wohl nach mesopotamischem Muster, zur Anbringung zweier, wohl mit Menschenstieren geschmückten monumentalen Eingängen entschloß, wieder einmal ein Zeichen, wie leicht man sich in Pasargadae zur Planänderung und ähnlichem aufraffte. Das von allen vier Seiten zugängliche Kambysesapadana, der verselbständigte Mittelraum des Wohnpalastes, verhält sich zum Xerxespalast wie das Apadana des Darius zum Dariuspalast. Es ist das Wesen des Apadanas, möglichst von allen Seiten zugänglich zu sein. Auf dem Plan ist nach Niedermayr eine Basis einige m vor der einen Seitenfront und unten der Aufriß der Mauern am Haupteingang eingetragen.

[27] 11. Auflage, S. 94.

[28] Es ist Dieulafoys Verdienst, im Text der Acropole de Suse die beiden Säulenordnungen geschieden zu haben und ihren Höhenunterschied auf etwa 2 m bestimmt zu haben (S. 321 – 31). Wenn die Angabe Flandin-Costes Texte, S. 99 f., wirklich stimmt, daß die Eingangshalle im Gegensatz zu den beiden Säulenhallen an den Seiten Kompositkapitäle hatte, so müßte man annehmen, der Architekt habe die Säulen des Einganges äußerlich wie die des Mittelsaales gestalten wollen. Flandin-Coste hätten dann (und das scheint aus ihrem Text hervorzugehen) nur die Säulen der drei Umgänge gemessen und für diese natürlich gleiche Höhe gefunden. Herzfeld läßt ganz im Stich. Die beiden Ordnungen kehren in

Susa und in Istachr (Flandin-Coste Taf. 58, 61 = Perrot-Chipiez V, 758 ff.) wieder wohl in gleicher Verwendung wie in Persepolis. Die vergleichende Tafel der persischen Säulenordnungen Flandin-Coste Taf. 186 bis beruht auf keiner urkundlichen Grundlage. Immer wieder muß man beklagen, wie mangelhaft wir unterrichtet sind und wie unübersichtlich das Material verstreut ist. Und dabei hatte sich Frankreich ein archäologisches Monopol in Persien vom Schah geben lassen.

[29] Hinweisen möchte ich aber darauf, daß die Fassade des Thronsaales aus Teheran bei Flandin-Coste, Perse moderne Taf. 31, alle Elemente des alten Palastes, Türme, dazwischenliegende Halle, flaches Dach, hinterer Saal sich erhalten hat. Für die Anpassungsfähigkeit der persischen Architekten an das Terrain ist bezeichnend wie bei den in die SO.-Ecke der Terrasse von Persepolis gerückten Palast Artaxerxes III. (Sarre-Herzfeld, Felsreliefs, Plan zu S. 103) der r. Turm verkleinert und die r. Seitenräume wie die hinteren Räume ganz unterdrückt sind, so daß ein zunächst unverständlicher Grundriß entsteht. Das ist bei der Beurteilung der Weiterentwicklung des basilikalen Grundrisses, insbesondere bei der Ausgestaltung der rückwärtigen Räume, wohl zu beachten.

[30] De Vogué, le temple de Jérusalem S. 39–40. Die Aufnahme der amerikanischen Expedition nach Syrien, nach der wir hier Abb. 3 geben, muß nach den eignen Angaben der Herausgeber mit Vorsicht benutzt werden. Ob im Innern eine Säulenstellung war, konnte ohne Ausgrabungen und Krane, die die riesigen Blöcke wegschaffen, nicht festgestellt werden. Der ganze obere Aufbau ist unsicher, z. B. ob die Treppe im Turm so hoch hinaufzuführen sei, der hintere Ausgang mit seinen Stufen ist ohne Gewähr und sehr unwahrscheinlich. Bemerkenswert für die Beziehungen des Baues zur persischen Kunst ist das Auftreten des Kapitäls mit der doppelten Tierprotome. Die Bemerkungen Dieulafoys (art de la Perse III, 97 und 103), Perrot-Chipiez IV, 211, Watzingers in den Mitteil. der Deutschen Orientgesellschaft 23, S. 43, bringen nur Weniges, verglichen mit de Vogué und den Amerikanern (The Princeton Expedition to Syria). Persischen Einfluß wird man wohl auch in den Stierkapitälen der Halle auf Delos, wo orientalische Einflüsse ja auch sonst zu finden sind, erkennen dürfen (Springer-Michaelis-Wolters Handbuch S. 337 der Ausgabe von 1920). Der Grundriß hat nichts Persisches. Auch den Säulenwald des Telesterions von Eleusis mag man auf das Vorbild der persischen Bauten zurückführen, wenn es nicht gerade hier näher liegt auf die ägyptischen Säulenhallen auch aus chronologischen Gründen hinzuweisen.

[31] 162 korinthische Säulen trugen das Dach des Baues, der Mittelraum war überhöht, das Dach der offnen Säulenumgänge – nur an der abschüssigen Seite lief eine Mauer mit Halbsäulen – war zugänglich. Die Ausstattung war von unerhörter Pracht. Über den Palast des Abgar von Edessa unterrichten die Acta Martyrum I, 166, Bibl. Orient. Clem. Vat. I, 390–92. Nach Sten Konow, Indien S. 88. hat „in den letzten Jahren Dr. Spooner im alten Pataliputra Spuren eines Palastes nachgewiesen, der dem Königspalast in Persepolis nachgebildet sein soll". Vgl. Havell, The ancient and medieval architecture of India 29.

[32] Siehe darüber außer Gauckler, le sanctuaire syrien du Janicule und Nicole-Darier, le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule in Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École Française de Rome XXIX, 1909, Leroux ausgezeichnete Bemerkungen S. 320f. der origines de l'édifice hypostyle; vgl. auch das Tycheion von Js-Sanamen-Aere Rev. Arch 1906, II, 413 ff., 192 n. Chr. erbaut.

[33] Siehe die Aufnahmen bei Strzygowski „Kleinasien" und Diehl, manuel d'art byzantin.

[34] De Vogué, Syrie centrale, Diehl, Manuel fig. 1, 2, 3, Lübke-Semrau, die Kunst des Mittelalters 1910, Abb. 20, 23. Hier Abb. 5.

[35] Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst Taf. X, 15. Die Baukunst der Armenier und Europa I, 153 ff. und passim. Für fensterlose Nordwände in kilikischen Kirchen. Rev. Arch. 1906, I, 407.

[36] In der Tat spielt wohl in keiner anderen antiken Kunst das Fenster eine ähnlich wichtige Rolle als Wandgliederung wie in Persien; über das Vorkommen solcher tief herabgeführter Fenster in der hethitischen Kunst siehe Puchstein-Kohl, Boghaskoei, die Bauwerke, S. 98 ff., 175, und Reber, die Stellung der Hettiter in der Kunstgeschichte, S. 44 (Sitzungsber. der Bayr. Akad. der Wissensch. 1910).

[37] Das Prinzip der Beleuchtung von Räumen durch seitlich angebrachte Oberlichte ist schon dem Erbauer des Tortempels des Königs Chefren bekannt und in den großen Tempeln des neuen Reichs, aber auch im Hausbau des mittleren Reichs, wird es angewandt, vielfach im Zusammenhang mit der Erhöhung eines Gebäudeteils. Es genügt dafür auf Leroux S. 137 ff. zu verweisen. Bemerkt sei nur, daß die jetzige Längsorientierung der sog. Festhalle Tuthmosis III im hinteren Teil von Karnak schwerlich ursprünglich ist, vielmehr der Eingang in der Mitte der Breitseite, wie stets dem Allerheiligsten gegenüber, lag. In seiner Abhandlung über das Festzelt des Ptolemaios Philadelphos hat Studnitzka geäußert, daß der altägyptische Gedanke der basilikalen Überhöhung vielleicht gerade von diesem Zeltbau aus in die griechische Kunst gekommen sei. Das bleibt durchaus möglich, aber man wird daneben die andere Möglichkeit, die Anlehnung an persische Vorbilder, bei dem durch und durch griechischen Geist atmenden Werk um so eher erwägen dürfen, als Studniczka selbst sie bei dem unmittelbaren Vorgänger des alexandrinischen Festzeltes, dem Alexanders des Großen in Susa, angenommen hat.

[38] Außer auf die ägyptischen Abzeichen des Kyrosbildes im Apadana des Kambyses zu Pasargadae sei auf die in Persepolis durchweg üblichen ägyptischen Hohlkehlen über Türen und Fenstern hingewiesen. Vgl. meine Festrede über den Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker. S. 14 f., 35 f.

[39] Da das Zeugnis des Plato im Eingang des Charmides bekanntlich seit Loeschckes „Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte" zweifelhaft ist und auch Xenophon den Namen *βασιλική* noch nicht zu kennen scheint, ist er vielleicht erst im Hellenismus aufgekommen.

[40] Das ergibt sich aus dem Brief Kaiser Konstantins an Bischof Makarios über den Bau einer Prachtkirche am Grab des Erlösers (Eusebios, vita Constantini III, 31). Leider haben wir noch immer keine zuverlässige Grundlage für die Beurteilung des ursprünglichen Baues.

[41] Daß auch bei heidnischen Kultbauten Apsiden auftreten, lehren mehrere der in den Anm. 33 und bei Leroux S. 313 ff. angeführten Bauten. Hingegen verdankt die korykische Grotte (Rev. arch. 1906, I, 31) ihre 7 Fuß über der Erde ansetzende Apsis erst dem christlichen Umbau. — Ich möchte zum Schluß noch darauf hinweisen, daß ich, durch die nun einmal gegebenen Verhältnisse genötigt, mich in jeder Weise beschränkt habe, also weder auf Leroux's Theorien, die mir erst kurz vor Abschluß der Arbeit bekannt wurden, noch auf sämtliche in Betracht kommende christlichen Basiliken, und nicht auf das Verhältnis gewisser syrischer Synagogenbauten zu dem hier behandelten Grundriß eingegangen bin. Auch viele an die persischen Ruinen sich knüpfende Fragen, wie z. B. die genauere Datierung der Paläste und Gräber, für die das fast ausgearbeitete Manuskript vorliegt, mußte ich zurückstellen, um die Hauptfrage wenigstens genügend darstellen zu können.

CARL ROBERT †, HALLE A. S.: *ΚΥΝΗΤΙΝΔΑ*

In seinem Abschnitt über die Spiele führt Pollux (IX 114) folgendes Fragment aus der Komödie *Παιδιαί* des Krates an:

παί —
ζει ἐν ἀνδρικοῖς χοροῖσι
τὴν κυνητίνδ', ὥσπερ εἰκός,
τοὺς καλοὺς φιλοῦσ' ἀεί.

wozu er erläuternd bemerkt: *ἡ δὲ κυνητίνδα ἀπὸ τοῦ κυνεῖν, ὅ ἐστι καταφιλεῖν, ὠνόμασται.* Koik bemerkt dazu: quomodo mulier in virilibus choris ludibunda pulcherrimos quosque exosculari potuerit, non satis liquet. Dieses „Kußspiel" kam mir schon vor zehn Jahren in den Sinn, als ich die beiden Reliefplatten sah, in denen Fr. Studniczka ebenso scharfsinnig wie glücklich Friesreste vom ionischen Tempel am Ilisos erkannt hat[1]. Toll genug geht es dort freilich zu. Die Mädchen werden nicht einfach gehascht. Eine, die kniend eine niedrige Säule umklammert hat, soll von ihr weggerissen werden. Eine andere wird am Boden geschleift. Eine dritte sträubt sich heftig in den Armen eines Mannes, der sie von hinten umfaßt hat. Von hinten hat auch ein anderer ein ganz junges Mädchen umfaßt, das er auf einen niedrigen Erdhügel niedersetzt; das Mädchen sucht sich zwar mit beiden Händen aus den umstrickenden Armen ihres Räubers zu lösen; aber sehr energisch ist dieser Versuch nicht. Mit dem linken eingeknickten Bein steht sie auf der schmalen Kuppe des Hügels, das rechte ist schwebend in die Luft vorgestreckt. Es scheint mir klar, daß der Jüngling das Mädchen auf den Hügel hinaufgetragen hat und eben im Begriff ist, es dort niederzusetzen oder richtiger aufrecht hinzustellen[2]. Indem er es behutsam niederläßt, schiebt er sein linkes Bein unter den Oberschenkel des Mädchens, so daß es „hinter – beim Wort genommen – in dem Mädchenkleid" verschwindet. Auch ein noch kleineres Mädchen, das der Jüngling, der ein größeres Mädchen schleift, auf dem linken Arm trägt, leistet keinen ernstlichen Widerstand, selbst wenn es nicht, wie Brückner annahm, die Rechte dem Entführer „in kindischem Vertrauen" um den Hals legt, was mir trotz Studniczkas Widerspruch keineswegs ausgeschlossen scheint, sondern ihm, wie dieser meint, hinten herum am Kopf nahm, und die Linke nach seiner Hand griff. Muß doch Studniczka selbst anerkennen, daß es sich als „schon verständiges Mädchen" der höheren Gewalt, in der es steht, beugt. Völlig ruhig steht ein halbwüchsiges Mädchen da, so ruhig, daß man es als Statue mißverstehen konnte.

Diese Auffassung steht in scharfem Widerspruch mit den bisherigen Erklärungen,

die sämtlich darin übereinstimmen, daß Frauenraub dargestellt sei, und nur in dem Mythos, den sie dargestellt glauben, auseinandergehen. Die Deutungen auf Iliupersis oder Leukippidenraub sind schon von Studniczka hinlänglich widerlegt worden. Wir haben es hier also nur mit seiner eigenen Erklärung zu tun. Er sieht hier den Raub der attischen Frauen durch die auf Lemnos angesiedelten Pelasger bei dem Artemisfest in Brauron, wie ihn Herodot VI 137 ff. als attische Legende berichtet. Hier muß ich nun schon gleich einen prinzipiellen Einwand erheben. Ist es wahrscheinlich oder auch nur denkbar, daß eine Geschichte, die für die Athener an sich schon so unrühmlich war, wie dieser Frauenraub, ganz abgesehen von den weiteren Folgen für die Geraubten und ihre mit den Räubern erzeugten Kinder, ist es denkbar, daß eine solche nationale Schmach an einem attischen Tempel dargestellt war? Weiter, Studniczka weiß natürlich, und hebt es selbst hervor, daß die Geschichte von den Pelasgern in Attika und ihr Mauerbau von Ed. Meyer als unhistorisch erwiesen ist. Meiner Ansicht nach ist sie überhaupt eine Erfindung des Hekatais (Oidip. 567). Im attischen Volksglauben hat sie nie Fuß gefaßt; denn was Herodot als attische Version anführt, daß die Athener die Pelasger nicht aus Mißgunst vertrieben hätten, sondern weil sie ihre Frauen und Mädchen vergewaltigt hätten, das ist die Antwort auf Hekataios, vielleicht nur der Einfall eines einzelnen, möglicherweise nur die Auskunft, die Herodot von einem seiner Gastfreunde empfing, aber populär geworden ist sie nicht. Das beweist die von Studniczka selbst angeführte Hausersche Vase[3], auf der nicht die Pelasger, sondern die Giganten[4], und zwar unter Athenas Anweisung das Pelargikon erbauen, wie die Riesen im Märchen die Burgen, und noch bei Pausanias klingt diese alte echte Sage nach; denn wenn er der Herodoteischen, d. h. Hekatäischen Angabe von den Pelasgern die Version entgegenstellt, daß die Erbauer Agrolas und Hyperbios geheißen hätten, so sind das deutlich Gigantennamen, wenn auch die Quelle des Pausanias sie aus Sizilien kommen läßt[5]. Gesetzt aber, ein Künstler hätte den Einfall oder Auftrag gehabt, die Erzählung des Hekataios vom Frauenraub in Brauron zu illustrieren, hätte er dann die Pelasger teils in heroischer Nacktheit, teils im schlichten bürgerlichen Chiton, hätte er sie nicht mindestens bewaffnet dargestellt? Man bedenke doch, sie kommen auf Fünfzigrudern aus dem fernen Lemnos und sie landen an einer feindlichen Küste, in einem Lande, aus dem sie mit Gewalt vertrieben worden sind. Gewiß, es handelt sich um ein Frauenfest; aber aus Aristophanes und Menander wissen wir, daß an den Brauronien auch Männer teilnahmen. Und mußten sie nicht fürchten, auch an der Küste auf Männer zu stoßen? Derselbe Gesichtspunkt, den Studniczka gegen die Deutung auf die Iliupersis geltend macht, spricht auch gegen seine eigene. Und dann sehen diese Räuber auch gar nicht wie wilde Barbaren aus; tragen sie doch nicht einmal Bärte. Sie erscheinen als ganz kultivierte junge Männer, nur daß sie momentan ein wenig über die Stränge schlagen.

Die Deutung der beiden übrigen Platten und des in situ gefundenen Fragments ist ganz durch die Gedanken an die Pelasger beeinflußt. Kein Unbefangener würde

sonst in diesen teils auf felsigem Terrain sitzenden, teils ruhig dastehenden Männern reisemüde Wanderer (wieso? die Pelasger sind doch zu Schiff gekommen[6]; also vielleicht besser seekranke?) und bedenkliche oder entgegenkommende Eingeborene erkennen.

Von einer dritten Platte war zu Stuarts und Revetts Zeit noch ein jetzt verschollenes Bruchstück erhalten, das von ihnen zur Rekonstruktion des Gebälkes verwandt, aber zu diesem Behuf in der Zeichnung ergänzt worden ist. Lassen sich die Grenzen dieser Ergänzung, wie Studniczka richtig bemerkt, auch nicht einmal vermutungsweise feststellen, so ist doch das Sujet, ein Zug von Männern, Frauen und Kindern, gesichert, und den zweiten Knaben nimmt Studniczka gewiß mit Recht als wesentlich echt in Anspruch. Treffend erinnert er ferner an die Festzüge der Ara Pacis, und in der Tat dürfte diese enggedrängte Prozession vom Ilisostempel größeren Anspruch haben, für deren Vorbild zu gelten, als die im Vergleich mit ihr weiter auseinandergezogene des Parthenon. Damit ist aber zugleich die Sphäre bezeichnet, in der die Deutung zu suchen ist. Nicht eine legendarische Prozession, nicht „pelasgisch-attische Paare, mit ihren Knaben" sind dargestellt – wie sollten diese zusammenkommen, da ja die Pelasger die später von ihnen gemordeten Kinder erst auf Lemnos mit den geraubten Kebsweibern erzeugen? –, sondern eine Pompe zu Ehren der Gottheit, der der Tempel geweiht war. Und Festbräuche derselben Gottheit haben wir auch auf den andern Seiten des Frieses zu suchen. Dazu gehört auch das wilde Spiel zwischen jungen Männern und Mädchen, in dem wir das *κυνητίνδα* vermuten. Dieses müssen wir uns jetzt in seinen Einzelheiten etwas näher ansehen. Die Jünglinge bilden offenbar die von Krates erwähnten *ἀνδρικοὶ χοροί*, in die sich aber Mädchen mischen, oder vielmehr es gehört zu dem Kultspiel, daß sie Mädchen zu erhaschen suchen. Diese sträuben sich, wie die Sitte verlangt, aber sectis in iuvenes unguibus acres. Die, von der bei Krates die Rede ist, sucht sich in ihrer Keckheit die schönsten zum Küssen aus. Und bei der, die sich in den Armen ihres Liebhabers sträubt, muß ich immer an die Worte Euphorions im Faust denken:

„Schlepp' ich her die derbe Kleine
Zu erzwungenem Genusse.
Mir zur Wonne, mir zur Lust
Drück' ich widerspenstge Brust,
Küss' ich widerwärtigen Mund,
Tue Kraft und Willen kund."

Am ausgelassensten geht es in der Gruppe zu, in der ein Jüngling ein kleines Mädchen schon auf den Armen trägt und gleichzeitig ein etwas größeres bei den Haaren schleift, wobei die Zerstörung kein Urteil darüber gestattet, ob sie ihm seine Beute entreißen oder ob er sich auch ihrer bemächtigen will. Aber solche Szenen kann man auch heute noch beobachten, wo wilde Knaben mit wilden Mädchen spielen. Von besonderem Interesse aber ist die links anschließende Gruppe, wo ein Jüngling ein Mädchen, das er von hinten umfaßt hat, behutsam auf die Spitze eines nied-

rigen Hügels hinstellt. Hier scheint es sich um eine Spielregel oder vielleicht richtiger um eine Spielaufgabe zu handeln. Die Jünglinge mußten ihre Beute auf Terrainerhöhungen der Festversammlung gewissermaßen zur Schau stellen.
Fragt man nun in welchem Kult solch übermütiger Verkehr zwischen Mädchen und Jünglingen vorkam, so geben Aristophanes und Menander, auf die ich schon oben in anderem Zusammenhang hingewiesen habe, die Antwort: in dem der Artemis, und zwar bezeugen beide Dichter solche Spiele speziell für Brauron[7]. In der *Εἰρήνη* 873 f. fragt der Sklave:

αὕτη Θεωρία 'στίν, ἣν ἡμεῖς ποτε
ἐπαίημεν Βραυρωνιάδ' ὑποπεπωκότες;

Ist das auch nicht ganz verständlich und wird es auch nicht durch die Bemerkung der Scholien *μεθύοντες δὲ πολλὰς πόρνας ἥρπαζον*, genügend geklärt, da es sich gewiß nicht um *πόρναι* handelt, so ist doch soviel klar, daß auf das gewaltsame Ergreifen von Mädchen angespielt wird. Ganz unzweideutig hingegen ist die Stelle in Menanders *'Επιτρέποντες* 254 ff., die so bekannt ist, daß ich sie nicht zu zitieren brauche. Aber wir haben auch einen weiteren Beleg dafür, daß es sich bei der Darstellung tatsächlich um ein Artemisfest handelt. Denn in Ephesos ist auf der römischen Agora, die man neuerdings für ein Gymnasium hält, die genaue Kopie des die Säule umklammernden Mädchens gefunden worden[8], was vermuten läßt, daß dort noch mehrere Gruppen in Kopie aufgestellt waren, vielleicht diese ganze Seite des Frieses. Wenn Studniczka, um dies mit seiner Pelasgerdeutung in Einklang zu bringen, auf die ephesische Chiliastys der *Πελάσγηοι* und den bürgerlichen *Πελασγεύς* verweist, so ist das doch etwas weit hergeholt. Dagegen bedarf es keiner Begründung, daß man in der ionischen Artemisstadt *κατ' ἐξοχήν* sich auch für deren Kultbräuche im Mutterland interessierte, und wie passend gerade ein Gymnasium für die Aufstellung einer Kopie des *Κυνητίνδα*-Frieses war, wird sich weiter unten ergeben.
So werden wir also doch nach Brauron geführt, an das auch Studniczka, freilich in ganz anderer Verbindung, gedacht hatte. Aber damit ist schwerlich das letzte Wort gesprochen. Denn daß man an einem städtischen oder genauer gesagt vorstädtischen Tempel einen brauronischen Kultgebrauch dargestellt haben sollte, ist nicht eben wahrscheinlich. Vielmehr muß es sich um einen Kultgebrauch der in dem Tempel am Ilisos verehrten Gottheit handeln, und das kann nach allem Gesagten nur Artemis gewesen sein. Damit taucht von neuem die Frage auf, ob dieser Tempel nicht doch der der Artemis Agrotera war, eine Benennung, für die nach andern zuletzt W. Dörpfeld eingetreten ist (Ath. Mitt. XXII 1897 S. 228). Eine ernsthafte Schwierigkeit bereitet aber hier die Stelle des Platonischen Phaidros, nach der der Übergang nach Agrai oder ins Gebiet der Agraia wie Platon geschrieben zu haben scheint, zwei bis drei Stadien flußabwärts von der Szenerie des Dialogs, der Platane bei dem Pansheiligtum, lag[9]. Denn seit Rodenwaldts scharfe Augen dieses bei H. Photini, also in der Nähe des ionischen Tempels entdeckt haben, scheint die Identifizierung mit dem Tempel der Artemis Agrotera ausgeschlossen[10]. Jeder Versuch,

Agrai und Artemis Agrotera voneinander zu trennen, stößt auf unüberwindliche Hindernisse. Nicht sowohl deshalb, weil die Göttin nach ihrer Ankunft aus Delos dort zum erstem Male das Weidwerk gepflogen (Paus. I 19, 6) und der Gegend, die früher Helikon hieß, ihren Namen gegeben haben sollte (Bekker Anecd. gr. I 326, 24), wie umgekehrt Artemis selbst bei Platon *Ἀγραία* heißt, als weil das vornehmlich dieser Göttin geltende Dankfest für Marathon[11] in Agrai begangen wurde[12]. Ich verkenne diese Schwierigkeit nicht, dennoch spricht so vieles für die Zuteilung des Tempels an die Artemis Agrotera, daß es sich wohl verlohnt, nach einem Ausweg zu suchen. Zwar den von Studniczka a. a. O. S. 171 angedeuteten, daß Pan und die Nymphen an mehr als einer Stelle des Flusses verehrt worden sein könnten, möchte ich nicht empfehlen. Bei der Seltenheit der Panskulte in Attika ist das a priori unwahrscheinlich. Auch den Gedanken, daß vielleicht die Worte *ἢ πρὸς τὰ τῆς Ἀγραίας διαβαίνομεν* eine topographische Randbemerkung sein könnten, wie die gleich darauf folgende über die verschiedene Lokalisierung des Oreithya-Raubes eine mythographische wird man sofort wieder fallen lassen; denn erstens hieße das den Knoten zerhauen und zweitens hat schon der Atticist Pausanias diese Worte gelesen (S. 7 A. 1). Eher könnte man behaupten, daß Agrai schwerlich ein fester topographischer Begriff und nicht durch *ὅροι* abgegrenzt war, daß Platon ihn enger faßt, während andere ihn mehr nach Osten, vielleicht sogar bis zum Ardettos ausdehnten. Das hat Wachsmuth (Stadt Athen I 238 f.) gemeint, der aber entschieden zu weit ging, wenn er den Ardettos geradezu mit Agrai identifizierte. Indessen muß man zugeben, daß der alte Namen von Agrai Helikon (Bekker, Anecd. a. a. O.) „die Spirale" für den Ardettos vortrefflich paßt. Für die Einbeziehung dieses Hügels in Agrai läßt sich aber noch ein weiterer Umstand geltend machen: In einer Ephebeninschrift aus der Zeit des Commodus IG III 1147 III 49 heißt es: *τὸν πρὸς Ἄγρας δρόμον ἅπαντες οἱ ἔρηβοι (ἐνίκησαν)*. Wo soll dieser Wettlauf anders stattgefunden haben, als im Panathenäischen Stadion? Hier hätten wir aber für die Kaiserzeit die urkundliche Bestätigung[13]. Ich glaube aber, der Ausflucht, daß Platon den Begriff Agrai enger gefaßt habe, bedarf es gar nicht. Man erwäge: Phaidros und Sokrates sind durch das Flußbett des Ilisos gegangen, wobei jener es als einen Glücksfall bezeichnet, daß er zufällig keine Sandalen anhat (229 A). Meist aber wird man zum Übergang über das Flüßchen eine Brücke benützt haben und für die *πομπή* der Epheben[14] am Marathonfeste war diese unbedingt notwendig. Wenn nun auch Sokrates am Uferrand von Agrai, das hier bis zum Ilisos reicht, sitzt, mit dem Rücken gegen den Artemistempel, zu dem schwerlich vom Pansheiligtum ein Weg hinaufführte, aber mit dem Blick auf die Akropolis, kann er da nicht dennoch sagen: „Zwei bis drei Stadien unterhalb, wo die Brücke nach Agrai hinüberführt?" Man sollte doch bei solchen Fragen stets im Auge behalten, daß Platon nicht für spätere Antiquare geschrieben hat, so wenig wie Thukydides und Pausanias.

Wir haben eben des Stadions der Epheben in Agrai gedacht. Dadurch erklärt sich auch die Säule, die das verfolgte Mädchen auf dem Fries umklammert. Sie für die

Andeutung eines Heiligtums halten zu wollen, ist wirklich ein überwundener hermeneutischer Standpunkt. Höchstens könnte sie der Träger einer Statue oder eines Weihgeschenks sein; aber beides fehlt ja. Es ist der den Anfang oder das Ende der Bahn bezeichnende *κίων*. Wie gut der niedrige Hügel, aus dem wir die eigentliche Aufgabe des Spiels erschlossen haben, für das Terrain von Agrai paßt, braucht kaum noch hervorgehoben zu werden.

Eine noch größere Rolle spielt das bergige Terrain auf den Friesplatten der andern Seite. Hier hat sich ein Teil der Männer auf den Felserhöhungen niedergelassen, zum Teil ermüdet von dem langen Wege. Wir schließen daraus, daß man bei dem Artemisfest, auf dessen Benennung wir gleich kommen werden, den ganzen Tag im Freien zubrachte. Die Teilnehmer haben sich deshalb mit Proviant versehen, vor allem haben sie Wein in Schläuchen mitgebracht. Reichere oder Weichlichere haben auch Decken nicht vergessen, um sie auf dem Felssitz auszubreiten. Vorläufig stecken sie aber noch im Stromatodesmon und sollen erst bei der Mahlzeit im Freien ausgepackt werden. Die dritte Seite des Frieses, die Stuart und Revett wahrscheinlich mit richtiger Intuition an die Ostfront gesetzt haben, stellte die feierliche Prozession nach Agrai dar. Sie gibt uns auch einen Fingerzeig für die Bestimmung des Festes. Das Marathonfest im Boedromion ist ausgeschlossen, da bei diesem die Epheben bewaffnet waren, was sie auf dem Friese nicht sind. Um so näher liegt es, an die Ephebolien zu denken, die doch nur der Artemis Agrotera gelten konnten und deshalb aller Wahrscheinlichkeit nach gleichfalls in Agrai begangen worden sind.

Welcher Kultbrauch auf der vierten Seite des Frieses dargestellt sein mag, läßt sich natürlich nicht erraten, möglicherweise die Opferhandlung, die Darbringung der Kuchen in Hirschgestalt (Athen. XIV 646 E). Aber eine Frage möchte ich mit der größten Reserve noch zum Schluß aufwerfen. Hieß das Kultspiel wirklich *κυνητίνδα*, „Kußspiel?“ Oder sollte dies ein Witz des Krates und der eigentliche Name *κυνίνδα*, „das Hundespiel“ gewesen sein? Die Epheben sind die Hunde, die Mädchen die Hirsche der Artemis. Dann wäre das, natürlich zufällige Zusammentreffen mit der Euphorion – Szene des Faust noch größer:

„Ihr seid so viele
Leichtfüßige Rehe,
Zu neuem Spiele
Frisch aus der Nähe,
Ich bin der Jäger
Ihr seid das Wild.

Und ganz im Sinne des verliebten athenischen Mädchen bei Krates antwortet der Chor:

„Willst du uns fangen,
Sei nicht behende,
Denn wir verlangen
Doch nur am Ende
Dich zu umarmen,
Du schönes Bild.“

Ich habe meinen verehrten Freund Studniczka in vielen Punkten widersprechen müssen. Um so unbedingter kann ich seiner Datierung des Tempels zustimmen, dieses Tempels und seines Zwillingsbruders, des Niketempels[15].

Die Halsstarrigkeit, mit der man auch nach der Auffindung der Kallikratesinschrift[16] an der Behauptung festgehalten hat, der Tempel der Athene Nike sei erst während des Propylaeenbaues errichtet worden, ist mir immer unverständlich gewesen. Als ob die kleinen Differenzen in der Bildung des ionischen Kapitells bei einem Zeitunterschied von höchstens fünfzehn Jahren irgend mitsprechen könnten. Wie gezwungen ist schon die Ausrede, der Tempel sei schon im Jahre 448 zwar beschlossen und entworfen, aber erst geraume Zeit später ausgeführt worden. Und bei dieser Absurdität hat man gar nicht erwogen, daß man um 432 an den Perserkriegen und dem Sieg bei Plataiai, den der Fries verherrlicht, in Athen nur noch geringes Interesse haben konnte; die attische auswärtige Politik war damals ganz anders orientiert. Nein, zum Gedächtnis an den Kalliasfrieden ist der Niketempel beschlossen, entworfen und sofort ausgeführt worden, und da Kallikrates der Baumeister war, so ist er auch der Schöpfer des Tempels der Artemis Agrotera aus Ilisos.

[1] Festblatt zum Winckelmannsfeste d. Arch. Sem. d. Univ. Leipzig vom 5. Dez. 1910; Ant. Denkm. III 36; Arch. Jahrb. XXXI 1916, 169 ff.

[2] Ganz anders faßt Studniczka den Vorgang auf: „Auf diesen (den Hügel) also geflüchtet hat sich ... ein halbwüchsiges Mädchen mit knospendem Busen, in ungegürtetem Chiton, der die Arme bloß läßt. Es steht mit aufgerichtetem Oberkörper nur noch auf dem linken, zusammenknickenden Bein und hebt das rechte (tief hinterschnittene) vorwärts auf, alles im Widerstreben gegen die ihre Hüften von hinten umklammernden Mannesarme, nach denen auch beide Hände greifen, die rechte nach dem rechten Handgelenk, die andere nach den wahrscheinlich verschränkten Fingern." Dieser Auffassung dürfte aber der Augenschein widersprechen. Die Bewegung beider Figuren geht gleichmäßig nach rechts und in die Höhe. Das Mädchen kann vorher nicht gestanden haben; sonst würde es das rechte Bein nicht vorstrecken und das linke nicht beugen. Wie ein Mädchen, das von hinten eben umfaßt wird, sich gebärdet, lehrt die vorher besprochene Gruppe auf der Berliner Platte. Und dann, sachlich betrachtet, welches „verständige" Mädchen würde, wenn ihm ernsthafte Gefahr drohte, seine Zuflucht auf einem niedrigen Hügel suchen, und sollte es geschehen sein, nicht herabspringen, wenn ihm der Verfolger naht?

[3] Strena Helbigiana, 116 f. (dan. Jahrb. a. a. O. 194 f.); Bulle in der Festgabe für H. Blümner 96, s. auch Gött. gel. Anz. 1900, S. 715.

[4] Studniczkas Versuch, Gigas als Eigennamen eines Pelasgers aufzufassen, ist nicht glücklich.

[5] I 28,3. *τῇ δὲ ἀκροπολει, πλὴν ὅσον Κίμων ᾠκοδόμησεν αὐτοῦ ὁ Μιλτιάδου, περιβαλεῖν τὸ λοιπὸν λέγεται τοῦ τείχους Πελασγοὺς οἰκήσαντάς ποτε ὑπὸ τὴν ακρόπολιν φασὶ γὰρ Αγρόλαν καὶ Ὑπέρβιον πυνθανόμενος δὲ οἵτινες ἦσαν οὐδὲν ἄλλο ἐδυνάμην μαθεῖν ἢ Σικελοὺς τὸ ἐξ ἀρχῆς ὄντας [ἐς] Ἀκαρνανίαν μετοικῆσαι.* Die Lücke ist nicht hinter *Ὑπέρβιον*, sondern hinter *ἀκρόπολιν* anzusetzen. Vielleicht ist nur *ἄλλοι δὲ* ausgefallen und *γὰρ* Dittographie der ersten Buchstaben von *Ἀγρόλαν*. Ob *Ἀκαρνανίαν* richtig ist, lasse ich dahingestellt. An sich ist es sehr wohl denkbar, daß man die eingewanderten Sikeler sich in Akarnanien ansiedeln und von dort nach Attika berufen werden ließ. Curtius wollte *Ἀρκαδίαν*, Schubart und Walz *Ἀχαρνάς* schreiben. Ebensowenig wage ich zu entscheiden, ob man berechtigt ist, nach Plin. n. h. VII 194 laterarias [ac] domus constituerunt primi Euryalus et Hyperbius fratres Athenis *Εὐρύαλον* für *Ἀγρόλαν* zu schreiben (Mayer, Gig. und Tit. 184).

[6] So stellt sich natürlich auch Philochoros fr. 7 (Serv. Aen. VIII 600) die Sache vor, der im übrigen kein selbständiger Zeuge ist, sondern lediglich den Herodot ausschreibt, nur daß er auf dessen Erzählung kühne Etymologien aufbaut.

[7] Vgl. Robert, Der neue Menander S. 1.

[8] Ant. Denkm. a. a. O. Taf. 36 e, danach Jahrb. a. a. O. S. 187 Abb. 13.

[9] 2294 *κάτωθεν ὅσον δύ' ἢ τρία στάδια, ᾗ πρὸς τὸ τῆς Ἀγραίας διαβαίνομεν καὶ πού τίς ἐστι βωμὸς αὐτόθι Βορέου.* Die Lesart *Ἀγραίας*, die nur die jüngeren Handschriften bieten, wird auch durch den Atticisten Pausanias fr. 13 Schw. (bei Eustat. II. 361, 40), die Scholien und Bekker Anecd. 326, 24. 334, 11 bezeugt. Unsere älteren Platon-Handschriften haben *τὸ τῆς Ἄγρας*. Allerdings sagte man auch *ἐν Ἄγρας*, vermutlich wenn von den dortigen Mysterien die Rede war (IG I 200 e. 273 e. f. Eustath. a. a. O.) aber dann ohne Artikel. Platon hätte also auch *πρὸς τὸ ἐν Ἄγρας* schreiben können, wie Burnet konjiziert (*τὰ ἐν Ἄγρας* Bratuscheck) aber nicht *πρὸς τὸ τῆς Ἄγρας*.

[10] Rodenwaldt a. a. O. 146: „Es ergibt sich zunächst daraus (aus der Entdeckung des Pansheiligtums bei Hagia Photini), daß der Tempel der Artemis Agrotera nicht mit dem von Stuart und Revett aufgenommenen Tempel identifiziert werden kann, sondern zwei bis drei Stadien unterhalb, etwa bei der Kirche des Panteleïmon gesucht werden muß, und daß somit das Gebiet von Agrai, dessen Grenzen uns nicht überliefert sind, sich ziemlich weit nach Südwesten erstreckte." Vgl. Studniczka a. a. O. 171.

[11] Xenoph. Anab. III 2, 12; Plutarch de Herodoti mat. 26 p. 862 D; Schol. Aristoph. Equ. 660; Aelian. v. h. II 25; s. Preller, Gr. Myth. I[4] 312 f.; A. Mommsen, Feste der Stadt Athen 175 ff.

[12] Plutarch a. a. O. 862 A.: *τὴν πρὸς Ἄγρας πομπὴν ... ἣν πέμπουσιν ἔτι καὶ νῦν τῇ Ἑκάτῃ* (vielleicht *τῇ ἕκτῃ* A. Mommsen) *χειριστήρια τῆς νίκης ἑπτάζοντες*. S. Pfuhl, De Atheniensium pompis sacris ...

[13] Auch Lolling, Hellen. Landeskunde 324 rechnet das Stadion zu Agrai.

[14] Plutarch, de Herod. mat. a. a. O. s. S. 7 A. 4, IG. II 467–469.

[15] S. auch Dörpfeld Ath. Mitt. XXXVI 1911, 55 ff.

[16] Jetzt am besten in der Sylloge von Dittenberger und Hiller von Gaertringen I 63, aber mit einem ganz im Banne der communis opinio stehenden Kommentar von Kirchner.

A. SALMONY, KÖLN: DIE BEDEUTUNG DER VOTIVSTELEN FÜR DIE GESCHICHTE DER CHINESISCHEN PLASTIK

Wird endlich an die Stelle der unbegründeten Vermutungen, der absurden Kombinationen und der ästhetischen Umschreibungen eine wirkliche Erkenntnis der chinesischen Kunstentwicklung treten können? Das Problem wäre gelöst, wenn die Grundlagen einer Stilgeschichte gefunden wären. Das ist natürlich zunächst für die plastischen Denkmäler möglich. Man ist sich in der Wertung der chinesischen Skulptur allerdings nicht gerade einig. E. Grosses Meinung, „Die Plastik ist in China die führende Kunst gewesen", steht de Groot „Skulpture has never developed into an art of higer order in China" und schärfer Spengler „In China fehlt die Plastik" gegenüber. Jedenfalls sind Skulpturen aus recht früher Zeit vorhanden; sie tragen vor allem häufig Datierungen. Bei deren Lesung muß sich der Kunstforscher der Führung der Sinologen anvertrauen, aber das kann er ruhig, gibt ihm doch das stilistische Sehen stets eine Kontrolle. Im allgemeinen vergißt man die Unvollständigkeit unseres Wissens in China allzu leicht. Wir kennen nur Zufallsfunde. Chavannes[1] hat die Höhlengruppen von Yün kang und Long men in Nordchina untersucht. Aber wie unvollständig und einseitig das riesige Material dieser Provinzen ist, beweisen die Entdeckungen der Japaner in Chang an und in Korea. Museen und Kunsthandel zeigen immer wieder frühe Stücke, die jedenfalls nicht aus den bekannten Fundstätten stammen, jeder Tag kann Überraschungen bringen. Die überaus wertvollen Datierungen, die Chavannes für Yün kang und Long men ermittelt hat, müssen ergänzt werden, selbst wenn die Lokalisierung unsicher sein sollte. Man muß vor allem in möglichst frühe Zeiten vorzudringen versuchen, um die Entstehungsformen zu fassen. Die Annahme von Th. Klee[2], „Die Plastik in den Höhlen von Yün kang sei das einzige erhaltene Dokument der Wei-Kunst des 5. Jahrh.", ist sicher unhaltbar und vermutlich durch Chavannes verschuldet[3]. Man braucht nur auf die chinesische Durchknetung des indischen Buddhismus einzugehen, um weiter gewiesen zu werden. W. Grube erkennt richtig: „China wurde nicht buddhistisch, dafür jedoch der Buddhismus chinesisch"[4]. Durch nichts wird diese Tatsache stärker dokumentiert als durch die Einbeziehung des Beerdigungszeremonials und der Totenmesse, die Grube ins 5. Jahrhundert, also in die Zeit der endgültigen Rezeption des Buddhismus durch den Osten verlegt[5].

Dieser Vorgang wird durch Denkmäler bezeugt, durch die Votivstelen. Sie bilden nur die Weiterführung der Erinnerungstafeln der Opferhallen, die aus der Han-Zeit überliefert sind. In diesen Memmorialsteinen verschlingt sich das chinesische Ge-

denken des Toten mit dem Zweck des buddhistischen Kultes, nämlich mit dem frommen Wunsch der Erlösung des Verstorbenen, seiner Verwandten und schließlich aller lebenden Wesen. Daß es sich offenbar um Massenware handelt, sollte von dem Versuch der Bloßlegung des Kunstgeistes nicht abhalten. Wir wissen viel zu wenig von der Kunstgesinnung des frühen China, als daß wir uns überhaupt auf die feinen Unterschiede der Qualität einlassen könnten. Auch wenn die Stelen nicht von Meisterhand stammen, in der Geschichte der chinesischen Plastik nehmen sie die erste Stelle ein, denn sie ermöglichen vom 5. Jahrhundert ab die Aufstellung einer fast lückenlosen Reihe. Es ist also höchst wesentlich, daß alle gesicherten und datierten Stücke zugänglich gemacht werden. Mit dieser Arbeit hat man an einigen Stätten bereits eingesetzt. Die Schlüsse aus dem gesammelten Material werden dann am leichtesten an den Stellen gezogen werden, an denen sich mit der Kenntnis des Denkmalbestandes eine kunsthistorisch systematische Schulung verbindet.

Es scheint nicht ausgeschlossen, daß die buddhistischen Denkmäler bis in die Han-Zeit, d.h. bis ins zweite nachchristliche Jahrhundert zurückgehen. Ein Relief des Jahres 167 n. Ch. im Museum für ostasiatische Kunst in Köln würde, wenn es allen Prüfungen standhalten sollte, die Entstehungsformen der buddhistischen Plastik des Ostens endlich dahin führen, woher sie tatsächlich abzuleiten sind, in die Han-Periode. Die Denkmäler selbst weisen offenbar einen richtigeren Weg als die westlich orientierten Forscher. Selbst wenn das nächste bekannte Stück, der Stein des Leipziger Museums für Völkerkunde vom Jahre 425 nicht buddhistisch sein sollte, würde es genügen, um das logische Herauswachsen der Wei- aus der Han-Kunst zu rechtfertigen. Das wäre noch leichter, wenn von der durch Quellen überlieferten Großplastik der Han mehr als dürftige Reste erhalten wäre. Aber das Relief reicht aus. Für die Erklärung des Übergangs von den sehr flachen, zu stark plastischen Denkmälern wird man zunächst die Kleinbronze nicht entbehren können, wirkt doch die Stele des Jahres 485 in New York wie eine Übersetzung der Bronzeformen in Stein[6]. Aber für das 6. Jahrhundert besitzen wir bereits eine Fülle bedeutsamer Stücke, deren Formelemente nur festgestellt und gereiht zu werden brauchen, um diesen bedeutsamen Abschnitt der chinesischen Plastik in seinem Werden begreifbar zu machen. Die wichtigsten Stelen der ersten Hälfte des Jahrhunderts besitzen Köln und Paris, Leipzig und München führen in die Mitte, aus der zweiten Hälfte bringt wieder Köln die besten Beispiele. Es sollte überhaupt nicht länger übersehen werden, welche Bedeutung der Kölner Besitz für die Lösung der Grundfragen der ostasiatischen Plastik hat.

Wenn die Votivstelen im 5. und 6. Jahrh. noch wichtiger als die Felsskulpturen erscheinen, so kann man ihre Aufschlüsse vom 7. Jahrh. ab leicht entbehren, denn die Fülle der zeitlich gesicherten Stücke der Tang-Zeit hat längst die Erfassung dieses Höhepunktes plastischer Entwicklung im Osten gestattet. Ist erst einmal der große Strom der chinesischen Kunstentwicklung bis zu seinen Quellen verfolgt, auf Grundelemente zurückgeführt, im Wesenskern erfaßt, so wird es ein Leichtes sein, die

Geschichte der Kunst in diesem ungeheuren Kulturkontinent neu zu schreiben und die künstlichen Schranken des Verstehens niederzureißen, die durch die bisherigen Gesamtdarstellungen errichtet wurden. Brauchbar sind tatsächlich heute nur einzelne Arbeiten, Teilresultate hat man gefunden. Vielleicht überschreitet die zusammenfassende Kunstgeschichte des Ostens die Kräfte eines Forschers. In einem Arbeitszentrum oder im Kreise eng verbundener Menschen ließe sich das Problem lösen. Die Ausstrahlungen des Ostens, die Einflüsse, die er wie jedes Kulturzentrum im Umkreise versandt hat, werden dann in ihrer wahren Bedeutung, als ein Abfall, erkannt werden, während sie heute noch vielfach als Brücken zu der großen Unbekannten der ostasiatischen Kunst dienen müssen.

[1] Chavannes ‹Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale›, Paris 1909 ff.
[2] Ostasiatische Zeitschrift VII, 1–2, S. 31.
[3] Chavannes a. a. O. S. 294: Les monuments sont les plus anciens spécimens connus de l'art bouddhique chinois.
[4] W. Grube, „Chinesische Literatur" in Hinnerberg, Kultur der Gegenwart I, 7, S. 357.
[5] W. Grube, a. a. O. S. 325.
[6] S. C. Bosch Reitz: Catalogue of an Exhibition of early Chinese Pottery and Sculpture. New York 1916, Abb. 323.

FRIEDRICH SARRE, BERLIN:
EINE PALMYRENISCHE RELIEFFIGUR UND DER TYPUS DES GUTEN HIRTEN

Durch einen bescheidenen Beitrag zu dieser Festschrift Josef Strzygowski meine Verehrung zu bezeugen, ist mir ein Bedürfnis. Abgesehen von manchen bahnbrechenden Forschungen auf gemeinsamem Studiengebiete, ist ein Umstand vorhanden, der das Gefühl besonderer Dankbarkeit bei mir auslöst: Strzygowskis Anregung verdanken die Berliner Museen die Fassade von Mschatta. Sein Name ist für immer mit diesem kostbarsten Besitz der mir anvertrauten Museumsabteilung verknüpft.

Der in seinem „Orient oder Rom" erschienene Aufsatz über eine von Moritz Sobernheim entdeckte und aufgenommene Grabanlage in Palmyra[1] gibt Strzygowski Gelegenheit, auf die palmyrenische Plastik näher einzugehen und ihre Beziehungen zu gewissen Typen der christlichen Kunst aufzuhellen. Er weist an den bekannten Grabsteinen mit den Porträtbüsten der Verstorbenen eine Reihe von Besonderheiten nach, die der palmyrenischen Plastik eigentümlich, später zu den Merkmalen der byzantinischen Kunst und ihrer Vorläufer gehören. Als solche nennt er den reichen Schmuck von Hals- und Ohrgehängen, den Aufputz des Haares und die mit Bordüren besetzte Gewandung. Auch der in der palmyrenischen Plastik häufig vorkommende Anklang an den Typus der spinnenden Maria, wie ihn Verkündigungsszenen zeigen, ferner jenes andere schöne Motiv, das der sogenannten Tusnelda, einer Frau, die den Kopf in die linke Hand und diese auf den rechten Arm stützt, sind ihm ein Beweis dafür, „daß die Quellen der palmyrenischen und der christlichen Kunst des Orients dieselben sind".

Neben den Porträtbüsten zeigen die palmyrenischen Grabreliefs, freilich in seltenen Fällen, den Verstorbenen auch in ganzer Figur, in liegender oder stehender Haltung. In letzterer Art werden vor allem Kinder dargestellt. Diese in strenger Frontstellung gehaltenen Relieffiguren entbehren im Gegensatz zu manchen Büsten meist jeder künstlerischen Durchbildung, und bei der Betonung der übertrieben groß dargestellten und ausdruckslosen Köpfe macht sich kaum je eine individuelle Charakterisierung geltend.

Im Vergleich mit diesen letzteren Beispielen der figürlichen palmyrenischen Plastik nimmt das 61 cm hohe Bruchstück eines Reliefs aus Berliner Privatbesitz eine besondere Stellung ein (Tafel III, 2). Es stammt aus dem Kunsthandel von Aleppo, wo man einige aramäische Schriftzeichen hinzugefügt zu haben scheint[2]. Dargestellt ist in nahezu vollem Relief eine schlanke Jünglingsgestalt, die in den zur Brust erhobenen

Armen ein Lamm trägt. Die Unterschenkel und auch der Kopf des Lammes fehlen; die Nase ist verletzt. Der Körper ist leicht nach links ausgebogen und ruht auf dem rechten Beine, während das linke als Spielbein vorgesetzt ist. Die Schneidetechnik, die Behandlung des feinen weißlichen Kalksteines mit dem Modelliermesser, läßt die scharfkantigen Gewandfalten in derselben Vollendung wie die weichen Formen des Gesichts, die Locken des Kopfhaares und des Schafpelzes und die Zeichnung der Schmuckborten zum Ausdruck kommen. Jene fein ausgeführten Zierformen und die intime Behandlung des Stofflichen finden sich auch sonst in der palmyrenischen Plastik; was aber unser Relief auszeichnet und aus dem Üblichen heraushebt, ist abgesehen von den richtigen Proportionen die freie, künstlerisch bewegte Haltung mit den vom Körper losgelösten Armen, der anmutige Kopf mit seiner feinen Modellierung verbunden mit der koloristischen Behandlung des gelockten Haares. Weniger gut und in einem gewissen Gegensatz zu dem Übrigen sind die Hände und der Körper des Lammes dargestellt. Das Schwert, das an der linken Hüfte herabhängt, und der Dolchgriff, der hinter der rechten Hüfte zum Vorschein kommt, weisen darauf hin, daß es sich bei diesem Relief um eine Opferszene handelt, zu der noch eine Reihe anderer Figuren gehört haben müssen, wahrscheinlich auch die Wiedergabe eines Opferaltars. Ein Relieffragment mit einem sehr ähnlich behandelten Jüngling befindet sich in dem kleinen Museum von Baalbek[3] und könnte einen weiteren Bestandteil der Opferdarstellung bilden, ebenso auch die im Kopftypus und in der Gewandung übereinstimmende, einen Teller mit einem nicht mehr kenntlichen Gegenstande vor sich haltende Jünglingsfigur, die Freiherr von Oppenheim im Hause des Scheichs von Karjeten, westlich von Palmyra, fand und in seinem Reisewerk abgebildet hat.[4] Sonst gibt es innerhalb der palmyrenischen Plastik nur noch einige Köpfe in der Sammlung von Karlsberg in Kopenhagen, die unserem Relief formal nahestehen.[5] Abgesehen von diesen, zeigen nur ganz wenige mir bekannte Köpfe die gleiche künstlerische Qualität, die vor allem in der Weichheit der Gesichtsformen, in der charakteristischen scharf geschnittenen Zeichnung der Augen und Augenbrauen und in der Behandlung des lockigen Haares zum Ausdruck kommt.[6]

Man geht wohl nicht fehl, wenn man die Blütezeit der palmyrenischen Kunst, zu der unser Relief und die ihm nahestehenden Stücke gehören, in das dritte nachchristliche Jahrhundert setzt. Jene Blütezeit, der die Zerstörung Palmyras durch Kaiser Aurelian im Jahre 273 n. Chr. ein Ende setzte, hat, worauf Wulff (a. a. O., p. 134) nachdrücklich hinweist, in Stil und Technik auf die christliche plastische Porträtkunst tiefgehende Einwirkung geübt; aus ihr lassen sich gewisse Erscheinungen der kleinasiatisch-byzantinischen Plastik erklären. Es sei an die Gestalt des jugendlichen Christus auf dem Berliner Sarkophagrelief erinnert, das Strzygowski gleichfalls im Orient oder Rom im Anschluß an die palmyrenische Grabanlage behandelt.[7] Diese Figur ist ihm der letzte Vertreter einer Entwicklungsreihe, deren vorausgehende Glieder noch antik sind, und die in ihrer idealen Schönheit die letzte Schöpfung hellenischen, zugleich aber auch ein Gebilde hellenistisch-orientalischen Geistes ist.

An dieses Christusbild knüpft Strzygowski den Hinweis auf die statuarische Wiedergabe des Bonus pastor.

Die Hälfte von den uns erhaltenen zehn Figuren des guten Hirten sind im Orient zum Vorschein gekommen; die schönste und bekannteste ist die Statuette des langgelockten Gotthirten im Lateran (Taf. III, 3). Auch dieses, wohl in der Mitte des dritten Jahrhunderts entstandene Idealbild scheint Strzygowski den Stempel orientalischen Empfindens zu tragen. Einen Beweis für die Richtigkeit dieser These erblicken wir in unserer palmyrenischen Jünglingsfigur. Abgesehen von der durch den Text der biblischen Parabel vorgezeichneten Auffassung,[8] gibt es eine Reihe von überraschenden Übereinstimmungen: Die gleiche Haltung der schlanken jugendlichen Figur mit rechtem Stand- und linkem Spielbein, der leicht zur Seite geneigte Kopf mit lebhaftem Blick, die Haltung und Loslösung der Arme vom Körper, der geschürzte faltenreiche Rock, die malerische Behandlung des lockigen Haares. Das sind in ihrer Gesamtheit Erscheinungen, die nicht zufällig sein können, und die zu ihrer Erklärung ein gewisses Verwandtschafts- und Abhängigkeitsverhältnis erfordern. Wie Strzygowski ausgeführt hat, ist in Palmyra die eigentliche Grundlage für die christliche Kunst des Orients zu suchen. Auf Palmyra muß auch – und das lehrt unser Relief mit dem lammtragenden Jüngling – die Schaffung jenes Idealbildes des guten Hirten zurückgeführt werden, dessen Hauptbeispiel wir in der Statuette des Lateran besitzen.

[1] Orient oder Rom, S. 11 ff.: Eine Grabanlage in Palmyra vom Jahre 259 n. Chr. und ihre Gemälde.

[2] „Die Inschrift ist eine Fälschung. Echte palmyrenische Reliefs mit gefälschten Inschriften sind nicht selten und finden sich fast in jeder Sammlung. Meistenteils sind es sinnlose Kritzeleien; hier scheint der Antiquarius eine Schrifttafel vor sich gehabt zu haben; denn die dargestellten Buchstaben sind die ersten Zeichen des Alphabets, aber in Formen aus verschiednen Zeiten." Gütige Mitteilung von Herrn Prof. M. Liezbarski in Greifswald.

[3] Eine Aufnahme und die Relieffigur betreffende Notizen sind mir abhanden gekommen, ohne daß ich bisher einen Ersatz für erstere finden konnte.

[4] Vom Mittelmeer zum persischen Golf, Berlin 1899, I, Abb. S. 270.

[5] D. Simonsen, Sculptures et Inscriptions de Palmyre à la Glyptotèque de Ny Carlsberg. Copenhague 1889. No. G 1 (Pl. XI), G 3 (Pl. XII), G 36. 37 (Pl. XV).

[6] 1. Relief mit weiblicher Figur, die Blumenkorb und Früchte hält. Clermont-Ganneau, Mission en Palestine 1882–84, p. 130, pl. VI in Archives des Missions scientifiques, Série III, f. XI. 2. Relief mit zwei Kindern, die sich an den Händen haltend, Trauben und Vögel als Opfergaben bringen. Mélanges asiatiques VII, Petersburg 1876, p. 433 ff. und Z D M G XXVIII (1874) Taf. zu p. 73. 3. Bärtige Bildnisbüste eines Palmyreners in Ny Carlsberg bei O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin 1913, Abb. 155.

[7] S. 46 ff., Ein Christusrelief kleinasiatischer Richtung. – O. Wulff, Altchristliche Bildwerke, Berlin 1909, S. 14 ff.

[8] Das Tragen des Lammes auf den Schultern und der frohe Gesichtsausdruck nach Lukas 15. 5 „Und wenn er es (der Hirt des verlorenen Lammes) gefunden hat, so legt er es auf seine Achsel mit Freuden".

J. SAUER, FREIBURG I. BR.:
DIE GESCHICHTLICHEN BEZIEHUNGEN DER REICHENAU ZU ITALIEN UND ZUM OSTEN.

Neben der stilkritischen Arbeit wird es eine der wichtigsten und auch unerläßlichen Aufgaben der frühmittelalterlichen Kunstgeschichte sein müssen, den Wanderungen künstlerischer Tradition nachzugehen und die Ergebnisse jener auf streng geschichtlichen Boden zu stellen. Clemen[1] hat in mehr zusammenfassender Weise diese Frage für die karolingisch-ottonische Kunst insgesamt zu erörtern gesucht und auf die allgemein geschichtlichen Tatsachen von Wechselbeziehungen zwischen Osten und Westen hingewiesen. Es ergibt sich daraus ohne weiteres, daß das Abendland in einem wahren Heißhunger auf allen Gebieten des Kulturlebens die Gaben und Anregungen des Orients an sich nahm beim Aufbau einer eigenen erst in Anfängen steckenden Kultur. Mit der Neugierde von Kindern wurden die reichen Schätze bewundert, welche die kaiserlichen Gesandten von den Höfen in Konstantinopel, in Bagdad oder in Spanien, aber auch angesehene Wallfahrer und die Kaufleute heimbrachten; als Denkwürdigkeit von der Bedeutung weltgeschichtlicher Tatsachen wurde die Ankunft kunstvoller Windorgeln oder eines Elefanten von den Klosterannalisten gebucht und das auch dem jugendlichen Empfinden entspringende Verlangen nach Heiligenleibern und -Reliquien, die aus Rom wie aus dem Orient kamen, erweiterte und bereicherte das kirchlich-religiöse Leben und regte zu einer reichen hagiographischen Literatur an. Daß ein großer Teil dieser ganz verschiedenartigen Importe zunächst nur rein mechanisch dem abendländischen Kulturleben eingefügt wurde, ebenso äußerlich wie manche antike Pretiosen in die Reliquiarien dieser Zeit, wird man annehmen dürfen; manche andere aber haben sich doch enger der Formenwelt des Abendlandes einfügen lassen und zu formalen Weiterbildungen angeregt. Clemen (a. a. O., S. 738) hat hierfür auf die figurierten Textilien verwiesen, allerdings den formenbildenden Einfluß des Ostens auf die abendländische Kunst auf diese Scheidemünze großenteils einschränken zu müssen geglaubt. Andere wiederum haben auf die noch bis in den Anfang des Mittelalters im Abendland nachweisbaren syrischen, armenischen Kaufleute aufmerksam gemacht, wenngleich zu bemerken ist, daß deren Einwirkung keine allzu tiefe gewesen sein kann, zum mindesten kaum von allgemeinerer Bedeutung. Wichtiger scheint mir zu sein, für irgendein hervorragendes Kulturzentrum, das für den Aufbau der abendländischen Kultur wertvolle Bausteine geliefert hat, die heut noch nachweisbaren Spuren festzustellen, die uns von einer unmittelbaren Berührung mit dem Osten Zeugnis ablegen können.

Diesen Nachweis will ich im folgenden für die Reichenau versuchen, deren Bauten wie Monumental- und Buchmalereien eine der bedeutungsvollsten frühen Etappen abendländischer Kunstentwicklung darstellen. Von allem Anfang an ist bei Erörterung der 1880 aufgedeckten Malereien der Oberzeller Kirche die Frage aufgeworfen worden, wo die Wurzeln dieser Kunst zu suchen sind. Kraus, der sich zuerst gründlicher damit befaßt und sie auch veröffentlicht hat, konstatierte einen in Miniaturen des italienischen Benediktiner-Mutterklosters und in den Wandmalereien von San Angelo in Formis zutage tretenden Zusammenhang mit Monte-Casssino[2], nicht ohne daß Einsprüche gegen manche seiner Aufstellungen geltend gemacht wurden. Seither sind noch frühere Schichten von Wandmalereien diesseits der Alpen zutage getreten, wie in St. Johann zu Münster in Graubünden und in Mals, für die natürlich die gleiche Frage zu stellen wäre und die unter Umständen als Vorläufer der Reichenauer Kunst in Betracht kommen. Zusammenhänge lassen sich freilich einstweilen keine noch mit überzeugender Sicherheit aufweisen, ebensowenig auch stilistische Beziehungen zu Aquileia oder S. Marco in Venedig, an die auch schon gedacht wurde[3]. Immerhin tendiert die Frühgeschichte der Reichenau sehr stark nach Italien; Beziehungen dahin waren schon gegeben durch die Besitzungen, die das Kloster infolge der Schenkungen Karlmanns und Karls des Dicken am Comersee, in Tremezzo und Gravedona, Lecco, Limonta bei Bellaggio, Castanado, Turdela u. a. hatte[4]. Enger aber noch als durch diese materiellen Interessen waren die Bande zwischen der Reichenau und Oberitalien durch eng persönliche Beziehungen geknüpft. Mehr denn ein Insasse des Klosters saß auf einem Bischofstuhl der Lombardei oder Venetiens. So der Alemanne Egino, der Bischof von Verona war und 799 auf der Reichenau als letzten Ruhesitz die Cella S. Petri et Pauli gründet (Niederzell) oder sein Nachfolger auf dem Veroneser Stuhl, der ebenfalls aus alemannischen Landen entstammende Ratold, der gleichfalls später resignierte, um seinen Lebensabend in der Eginozelle auf der Reichenau zu verbringen, vom Abt des Klosters aber auf einen andern Ruhesitz gegenüber am See gewiesen wurde, der nach ihm später benannten Cella (Radolfszell)[5]. Oder der Bischof Chatoalt von Novara, der in Reichenau ab ipsis cunabulis erzogen und von Karl dem Dicken auf den italienischen Bischofstuhl befördert worden war, während sein Bruder Liutward Bischof von Vercelli war und als kaiserlicher Erzkanzler mit Karl dem Dicken 878 das heimatliche Kloster besuchte. Chatoalt zeigt sich dem letzteren in dankbarer Erinnerung an seine Jugend erkenntlich durch Schenkung seiner Güter in Erchingen (Frauenfeld)[6]. Unter den frühen Äbten des Bodenseeklosters erhielt Waldo 802 durch Karl den Großen außer dem Bistum Basel auch das von Pavia. Gelegentlich mußten die transalpinen Bischöfe nicht nur mit Reliquien, sondern auch mit profanen Hilfsmitteln aushelfen. So Bischof Ursus von Venedig, der Ende des 10. Jahrhunderts für die Ausmalung der neuerbauten Kirche des der Reichenau benachbarten Klosters Petershausen einen ganzen Scheffel der wertvollen ultramarinblauen Farbe schickte[7].

Außer Oberitalien, das durch Besitz und die dort von ehemaligen Reichenauern oder dem Inselkloster befreundeten Schwaben eingenommenen Bischofsitze dem Interessenkreise der Reichenau nahegerückt war, bildet vor allem Rom das Ziel ständiger Italienfahrten; vom Anfang des 9. Jahrhunderts suchte fast jeder neugewählte Abt die ewige Stadt auf, um dort sich die Bestätigung oder vom 10. Jahrhundert ab die Weihe geben zu lassen. Von Ruodhelm, Folchwin, Hatto II. und III., Witigowo und Alawich wird das ausdrücklich überliefert. Der letztgenannte Abt ließ sich gar von Gregor V. (997) für seine Nachfolger das Privilegium der päpstlichen Konsekration, samt dem Recht, Dalmatik und Sandalen bei den Missae solemnes tragen zu dürfen, geben[8]. Durch diesen engen Anschluß an den apostolischen Stuhl bekundet Reichenau als rechtes pirminisches Reformkloster seine entschieden kirchliche Gesinnung; meines Erachtens kommt sie ebenso auch zum Ausdruck in der nachträglichen Aufnahme des Apostelfürsten als Mitpatron zu der ursprünglich allein als Patronin genannten Gottesmutter – eine Erweiterung des Patronats von Gotteshäusern, die auch sonst häufig begegnet in fränkisch-karolingischer Zeit. Ja, man wird noch weitergehen dürfen, in der Annahme eines derartigen vorbildlichen Einflusses Roms und seiner kirchlichen Denkmäler. In den zwei bis drei ersten Jahrhunderten seines Bestandes ließ es sich das Kloster angelegen sein, die Insel mit einem Netz von Kirchen und Sacella zu überdecken: außer der Münsterkirche St. Mariae und Petri et Pauli entstand noch die der Niederzell zu Ehren Petri und Pauli, die Georgskirche der Oberzell, außerdem noch S. Johann, S. Markus, S. Cosmas und Damian, S. Godehard, S. Pelagius, S. Pirmin, S. Laurentius, S. Nikolaus, S. Michael. Jede der größeren Kirchen, besonders die Münsterkirche, barg noch außerdem eine große Anzahl Altäre, die unter anderen dem hl. Benedikt, Petronilla, den hl. Januarius, Stephanus, Johannes dem Täufer, Johannes dem Evangelisten, den zwölf Aposteln, den hl. Johannes und Paulus dem hl. Kreuz u. a. m. geweiht waren[9]. Übersieht man diesen monumental festgelegten Heiligenkatalog etwas näher, so wird man unschwer erkennen, daß sich darin ein gut Teil der Patronate und Tituli römischer Kirchen widerspiegelt. Das reich gegliederte kirchliche Bild der ewigen Stadt, das man auf den Jahrhunderte dieser Frühzeit hindurch unternommenen Romfahrten zu bewundern Gelegenheit hatte, sucht man im Kleinen auf der heimischen Insel nachzubilden. Wie man um diese Zeit die Bauten berühmter Wallfahrtsorte mit bewußter Absicht in der Heimat zu rekonstruieren bestrebt war, werden wir noch an dem Beispiel des hl. Konrad von Konstanz ersehen. Die Klosterkirche Petershausen bei Konstanz erhielt von ihrem Prototyp in Rom nicht nur die Namengebung, sondern auch Einzelheiten ihrer Anlage und das Programm ihres Bilderschmuckes im Hochschiff[10]. Den unmittelbaren Anlaß für die monumentale Ehrung durch Sacella oder Altäre bot jeweils die Vergebung der Reliquien. Das lange Verzeichnis in Gallus Öhems Chronik kann uns eine Vorstellung geben, mit welcher fast krankhaften Sucht auch die Reichenau entsprechend einem charakteristischen Zug der Zeit Reliquien aufhäufte. Die verschiedenen Translationsberichte,

die damals im Kloster entstanden, zeigen uns auch gleichzeitig, auf welche Weise man in ihren Besitz zu kommen suchte. Abgesehen von einigen aus Oberitalien gekommenen, wie dem Leib des hl. Valens aus Verona, des hl. Senesius und Theopontus, stammten die meisten hl. Leiber oder Reste nachweislich aus Rom und aus den dortigen Katakomben, so der Leib der hl. Fortunata; größere Reliquien des hl. Johannes und Paulus, des hl. Stephanus und Laurentius, des hl. Bartholomäus, Sebastian, Cosmas und Damian, Praxedis, Silvester, Agnes u. v. a. m. Aus den nahen Beziehungen der Franken zur römischen Kirche S. Maria in Via Lata, wo man den hl. Cyriakus beigesetzt glaubte, erklärt sich wohl das frühe Vorhandensein von Reliquien dieses Heiligen in Reichenauer Kirchen, ebenso wie der frühe Altarkult der hl. Petronilla aus dem Umstand, daß die dieser Heiligen geweihte Kapelle in St. Peter zu Rom Nationalkapelle der Franken war. Die Leiber der hl. Januarius, Eutyches Desiderius und anderer Genossen kamen 871 durch K. Ludwig aus Benevent nach der Insel. Was der Chronist vom hl. Konrad von Konstanz im 10. Jahrhundert zu berichten weiß: „er begabet den Fronaltar mit gar vil hailtum, das er erwarb ze Rom, von da was er ettwa dick gewesen", das gilt wohl in gleichem Sinne auch von den Äbten des Reichenauer Klosters. Die zahlreichen Heiltümer, mit denen die Kirchen der Reichenau schon um die Wende vom ersten zum zweiten Jahrtausend ausgestattet waren und die größtenteils römischer Herkunft sind, werden die Äbte von ihren regelmäßigen Romfahrten, die sie in kirchlichem Interesse oder in diplomatischen Missionen unter den Karolingern und Ottonen unternahmen, als kostbarste Reiseerinnerung heimgeführt haben; oder sie sind ihnen von den Kaisern und andern angesehenen Persönlichkeiten aus Italien mitgebracht worden. Einige der seltensten Reliquien des Inselklosters aber sind, wie wir noch sehen werden, anderer Herkunft.

Abgesehen von diesen mehr äußeren Symbolformen des kirchlichen Lebens hat sich das Wechselverhältnis zwischen Reichenau und Italien auch auf dem Gebiet der kirchlichen Disziplin und des religiösen Andachtslebens bemerkbar gemacht. Zwar liegt es in den allgemein geschichtlichen und kirchengeschichtlichen Verhältnissen des fränkischen Reiches begründet, daß das Kloster in erster Linie Fühlung hatte mit den ihm ungefähr gleichaltrigen Pirminschen Stiftungen, und den berühmten Urklöstern des Frankenreiches wie Luxeuil, St. Denis, Tours, daß darum auch, als Abt Hatto I. (806–22) in Befolgung des Aachener Klosterreformstatuts K. Ludwigs die innere Reform anstrebte, er zwei seiner tüchtigsten Mönche Tatto und Grimald nach dem südfranzösischen Reformkloster Aniane schickte, von wo sie später die reformierte Benediktinerregel samt besondern Statuten mitbrachten. Trotz all dieser erklärlichen und geschichtlich belegbaren Tatsachen haben sich auch Beziehungen mit italienischen Klöstern angebahnt, ob auch früh schon mit Monte Cassino, wie Kraus annahm zur Begründung eines von dem Mutterkloster des Benediktinerordens auf die cisalpine Gründung ausgeübten kunstgeschichtlichen Einflusses, läßt sich aus dem uns erhalten gebliebenen geschichtlichen Ma-

terial kaum mehr beweisen. In der Hauptsache sind es oberitalienische Klöster, mit denen die Reichenau in engere Beziehung kam, wobei allem Anschein nach die dort wirksamen schwäbischen Bischöfe die Vermittler waren. Durch die klösterliche Einrichtung der Gebetsverbrüderung, d. h. des wechselweisen Fürbittegebetes der einzelnen Communitäten, schlossen sich größere Verbände von Klöstern, Stiften und auch Laien zu einem Gebetsbund zusammen. Von dem der Reichenau aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts haben sich die Listen noch erhalten[11]; sie zeigen das Inselkloster im Seelenbund ungefähr mit allen wichtigen monastischen Gründungen und sonstigen kirchlichen Verbänden Deutschlands und Frankreichs. Von italienischen Klöstern stehen in den Listen solche in Ceneda (Venetien), zwei in Brescia, Nonantula, Chiusi, S. Bibiana in Rom.

Wenn dieser Überblick allseitig vollständig werden sollte, müßte noch in eine nähere Untersuchung eingetreten werden, ob und in welchem Prozentsatz auch eigentliche Italiener in der Frühzeit Insassen des Reichenauer Klosters waren; in welchem Umfange auch Anregungen und Einflüsse auf wissenschaftlich literarischem Gebiet von Italien ausgegangen sind. Für erstere Frage könnten die Namen der Verbrüderungslisten einen wenn auch nur sehr bescheidenen Anhaltspunkt abgeben, für die letztere wenigstens teilweise die Herkunft der Handschriften[12], die von den ersten Anfängen an eifersüchtig in der Bücherei gesammelt und gehütet wurden. Von einem weiteren Verfolgen dieser beiden Fragen können wir aber hier absehen, da die Dürftigkeit des zu Gebote stehenden Materials doch zu einem befriedigenden Ergebnis kaum gelangen läßt. Es genüge hier festzustellen, daß in der Frühzeit des schwäbischen Klosters die weitere Ausbildung begabter Mönche in den angesehenen Klöstern des Frankenreiches geholt wurde, in Luxeuil, St. Denis, Tours, Fulda, daß aber kaum je die Rede von einer italienischen Bildungsstätte ist. Dagegen hat ein Schüler Walafrids, der auch des Griechischen mächtig war, in dem bekannten Codex Einsidlensis, dessen Vorlage wohl auf die Reichenau zurückgeht, nicht nur eine Beschreibung Roms und des kirchlichen Lebens dort geliefert, sondern auch wertvolle Inschriftenkopien aus Rom gesammelt[12].

Nach den im vorstehenden versuchten geschichtlichen Zusammenstellungen hat zwischen dem schwäbischen Inselkloster und Italien ein überaus lebhafter Verkehr und gegenseitiger Austausch bestanden. Geistesmänner, die aus dem Kloster hervorgegangen oder mit ihm in näherer Beziehung waren, saßen auf italienischen Bischofstühlen; die Äbte der Reichenau suchten gewohnheitsmäßig aus kirchlichem oder reichspolitischem Interesse Italien und insbesonders Rom auf und nahmen von dort nicht nur Weisungen und Vorbilder des religiösen Lebens, sondern vor allem auch zahlreiche Heiligenreliquien zum reicheren Ausbau des liturgischen Lebens, den Maßstab und die Anregung zum prunkvolleren Bau und reicherer Ausschmükkung der heimatlichen Kirchen. Reicher Grundbesitz hält das Interesse für Oberitalien stets wach und die Einrichtung der Gebetsverbrüderung knüpfte ein geistiges Band mit mancher monastischen Gemeinschaft jenseits der Alpen. Außer Rom, wo-

hin kirchlicher Sinn und dienstliche Interessen regelmäßig führten, sind es namentlich die Lombardei und Venetien, die mit der Reichenau in regerem Austausch standen. Längs der großen Paßstraßen, die vom Bodensee nach Oberitalien führten, lag überall, wie in Graubünden Reichenauer Besitz. Man muß sich diese Verhältnisse klar vor Augen halten, wenn man der Frage nach den Anfängen der geistigen, insbesondere der künstlerischen Kultur des Inselklosters nahetreten will.

Nun sind die italienischen Einflüsse freilich nicht die einzigen gewesen, von denen in der Frühgeschichte des Klosters die Rede sein kann. Von den westfränkischen, die wohl noch viel stärker waren, braucht kaum hier geredet werden, da sie von einem mehr gleichartigen, wenngleich viel früher schon erschlossenen Kulturboden kamen. Auch von den irisch-keltischen will ich hier nicht weiter reden, da es klar ist, daß sie tiefer gehende Einwirkungen kaum erzeugt haben werden. Die Miniaturen der mitgebrachten Handschriften, wie sie in St. Gallen vorhanden waren, haben in wesentlichem Grade die neuerblühte Kunst Alemanniens kaum beeinflußt. Auch nach der Reichenau waren durch irische Wandermönche eine Anzahl ihrer heimischen Handschriften gebracht worden[14]; ein Ungenannter unter ihnen schrieb auch auf der Insel das Leben seines Landsmannes, des hl. Findan[15]. Viel bedeutsamer als diese mehr ephemeren Elemente einer fremden Kultur stellen sich die Anregungen dar, die von den Beziehungen des Klosters zum ferneren Osten herkamen. Beziehungen, die teils durch Pilgerfahrten zum hl. Lande, teils durch den Handelsverkehr, teils durch politische Missionen gegeben waren. Alle drei Wege waren in frühfränkischer, karolingischer und ottonischer Zeit sehr lebhaft begangen. Seit der Angelsachse Willibald seine Palästinafahrt gemacht und beschrieben hatte, ist sie in der Folge noch oft wiederholt worden. So pilgerte der hl. Konrad, Bischof von Konstanz (934–975) nicht weniger als dreimal nach Jerusalem und ließ in seiner Bischofstadt ein Nachbild der Grabeskirche errichten[16], die leider im späteren Mittelalter durch einen gotischen Rundbau ersetzt worden ist. Den Abt Waldo läßt der Verfasser der Translationslegende vom hl. Blut eine stark mythenhafte Mission im Auftrag Karls des Großen zum Maurenfürsten Hassan von Huesca nach Corsika machen, von wo er samt seiner Begleitung eine Anzahl Reliquien, darunter eine Onyxschüssel, in der früher Christi Blut aufbewahrt war, und ein kleines Gold- und Gemmenkreuz mit einer Blutreliquie mitbrachte (802). Während Waldo vom Kaiser als Lohn für die gefahrvolle Expedition die Bistümer Pavia und Basel erhielt, wurde das kostbare Kreuz mit der Blutreliquie seinem Begleiter Hunfrid überlassen, durch den es zunächst nach Schänis und später durch Swanahild nach Reichenau kam. Nach anderer zeitgenössischer Version hat Hassan Karl dem Großen als Zeichen seiner Achtung und Freundschaft die Schlüssel von Jerusalem angeboten, während die Blut- und Passionsreliquien von einem orientalischen Mönch aus Jerusalem (de loco resurrectionis) im Auftrag des Patriarchen überbracht wurden[17].

Auch Waldos Nachfolger in der Abts- und Bischofswürde, Hatto oder Heito (806–22) genoß des großen Karl Vertrauen in dem Maße, daß er ihn ebenfalls mit einer

diplomatischen Mission nach dem Osten betraute. Sie ging zum oströmischen Kaiser (811) nach Konstantinopel; Heito, in dessen Begleitung u. a. auch sein späterer Nachfolger Erlebald sich befand, faßte seine Reiseeindrücke und Beobachtungen in einem uns leider nicht mehr erhaltenen Bericht (Hodoeporicum) zusammen[18]. Weitere Nachrichten über Orientfahrten Reichenauer Äbte und Mönche sind uns nicht mehr überliefert. Dagegen ist häufiger in der lokalen Geschichts- und Legendenliteratur von zugereisten „Griechen" die Rede. Im Bericht über die Translation der Markusreliquie wird zweimal solcher zugereisten Griechen gedacht: duo fratres de Jerosolyma pergentes, unus de Graecia, alter de Venetia. Prior Symeon, posterior Philippus[19] und später kommt noch ein Verwandter des Symeon, ein Bischof Konstantinus. Mit dem Anspruch, den Leib des hl. Markus zu besitzen, tritt das Kloster in Wettbewerb mit Venedig. Der ganze Translationsbesitz ist darum nichts anderes als der Versuch, die Echtheit der Reliquie und die Legitimität des Reichenauer Anspruches nachzuweisen; in recht unklarer Weise wird darin geschildert, wie Bischof Ratold von einem Venezianer unter Beihilfe des Dogen sich die kostbare Reliquie aushändigen ließ (830), wobei er sich verpflichten mußte, den Namen des Heiligen zu verschweigen, jedenfalls um den Unwillen der Venezianer nicht zu wecken. Die Reliquie galt zunächst 100 Jahre lang als die eines hl. Valens, bis der wahre Heilige durch Visionen und unmutsvolle handgreifliche Mahnungen darauf drängte, seinen richtigen Namen bekannt zu geben. Aus der angeblichen Valensreliquie wurde so im Jahre 930 die Markusreliquie. Der Zusammenhang der Reichenauer Legende mit der venetianischen Version der Translation nach der Lagunenstadt liegt auf der Hand. Letztere erfolgte 820; der Reichenauer Bericht läßt die Translation nach der Reichenau zehn Jahre später vor sich gehen und führt als notgedrungene Zeugen für die Echtheit Griechen an, die sich in Alexandria auskennen und die in einer Vision aus dem Munde des verheimlichten Evangelisten das Selbstzeugnis hören: *Ἐγὼ ἠμὴ Μάρκος θεόλογος.*

Den Hergang der Wanderung der hl. Blutreliquie haben wir schon oben dargelegt. Der historische Kern des stark legendarischen Berichtes wird in c. 9 zu erblicken sein, das ein allem Anschein nach altes Reliquienverzeichnis enthält; nach anderem zeitgenössischen Bericht sind die hier verzeichneten Reliquien von einem Mönch aus Jerusalem nach dem Abendland gebracht worden. Jerusalem ist auch die Herkunftstätte der Reliquie des hl. Genesius, die ein Graf Gebahard von Treviso nach Aussprache mit Venetianischen Kaufleuten durch besondere Boten vom Patriarchen von Jerusalem erbeten ließ, die aber nach Gebahards vorzeitigem Tod der vom Bodensee kommende Graf Scrot von Florenz von Gebahards Bruder erhielt und in einer auf seinen Gütern zu Schienen errichteten Kirche bergen ließ. Als palästinensisch gibt sich schließlich auch jene seltsame Reliquie aus, die als Krug von der Hochzeit von Kana bezeichnet wird und so der überraschend großen Zahl auf gleiches Prestige Anspruch erhebenden Gefäße sich einfügt. Nach der fantastischen Vita S. Symeonis[20] hat der Grieche, der auch Bardo hieß und erst byzantinischer

Feldherr, hernach Archimandrit war, diese Reliquie nach der Reichenau verbracht, wo er sein Lebensende fristete († 920). Die zuletzt genannten Heiltümer sind durch ihre legendarische Herleitung aus dem Osten das beste Zeugnis für das lebhafte Interesse, das die Menschheit der karolingisch-ottonischen Zeit, speziell die Mönchsgemeinde des schwäbischen Inselklosters für die hl. Stätten Palästinas hatte. In die Legenden der Translationen mischt sich Reales und Erträumtes, Erinnerung an geschichtliche Pilgerfahrten und die davon mitgebrachten Andenken und Heiltümer, an die großen diplomatischen Gesandtschaftsreisen unter Karl dem Großen und ihre reichen Geschenke und Schätze, so wie die Sendung des Elefanten durch Harun al Raschid auch in die Legende der Translation der Reliquien des hl. Genesius eingewoben ist; aber auch die in der Legende verwirklichten Wünsche nach den religiösen Schätzen des Ostens.

Auf realeren Boden kommen wir mit der Frage, inwieweit die geistige Kultur des Ostens, die griechisch-byzantinische vorab, im Abendland noch verstanden und dem eigenen geistigen Leben eingearbeitet wurde. Die Reichenau jedenfalls war noch ein Kulturzentrum, eines der wenigen im Norden, wo die griechische Sprache noch Pflege fand. Ihr bedeutendster Kopf in jenen Jahrhunderten, Walafrid Strabo, verstand und las jedenfalls noch griechisch. In seinen Schriften verwertet er häufig noch griechische Worte; er übersetzte eine sehr legendarische Vita des kappadokischen Mönches und Märtyrers Mammes aus dem Griechischen. Auch der wohl von ihm ausgebildete Verfasser des im Cod. Einsidlensis erhaltenen Romberichtes, von dem schon die Rede war, verstand diese Sprache; weniger bewandert scheint darin ein anderer Schüler Ermenrich gewesen zu sein, wenn er sie auch häufig im Munde führt. Dagegen beherrschte sie wieder vollständig in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts Hermannus Contractus, ebenso wie in dem in bezug auf Kulturbestrebungen mit der Reichenau rivalisierenden Nachbarkloster St. Gallen Notker Labeo; dessen Todestag wurde deshalb auch griechisch ins Necrologium eingetragen. Notker berichtet auch in einem Brief an Lantbert[21], daß in seinem Kloster das Kyrie, Gloria, Credo und Pater Noster im Hochamt griechisch gesungen wurden.

Drei Zeugnisse dieser Beziehungen, welche die Reichenau nach dem Osten in der Frühzeit ihrer Geschichte unterhielt, haben sich bis zum heutigen Tag, abgesehen von den Reliquien, erhalten, drei Gegenstände, die noch kaum in weiteren Kreisen eine Würdigung erfahren haben. Das eine ist ein riesiges Stück Glasfluß von unregelmäßig dreieckiger Gestalt, 65 cm lang und 35 breit, früher als Smaragd übermäßig bewertet. Nach der Klostertradition wurde er dem Gotteshaus 813 von Karl dem Großen geschenkt; er scheint im Neubau Witigowos Verwendung als Hauptschmuckstück eines inmitten der Kirche stehenden Altares gefunden zu haben, wenigstens war da ein grüner, goldumrahmter Spiegel angebracht[22]. Den Fragen nach der Herkunft und der einstigen Zweckbestimmung dieses nicht mehr vollständig erhaltenen Glasstückes ist, soweit ich sehen kann, nur ein einziger Forscher, Herm. Thiersch, nahegetreten[23]. Er hat als Ort der Herkunft ziemlich überzeugend Alexan-

dria angenommen, und ohne zu wissen, daß auch dieses zweite in der frühen Legendenliteratur der Reichenau unter den an Karl den Großen gelangten Geschenken genannte Stück eine Rolle spielt, damit noch die sogenannte Gralschüssel im Kirchenschatz von San Lorenzo in Genua in Verbindung gebracht, sehr wahrscheinlich die „Onyxschale de sanguine Christi plena", von der weiter oben bei Besprechung der Translation der hl. Blutreliquie die Rede war. Weiter hat Thiersch die ursprüngliche Form dieses Glasflusses, die einem Flügel ähnlich sieht, zu rekonstruieren vermocht. Diese ungewöhnliche Gestalt aber, in Verbindung mit der wahrscheinlichen Stätte der Herkunft, legte ihm die Vermutung nahe, daß der Reichenauer „Smaragd" nichts anderes sei, als eine der in arabischen Quellen erwähnten Krabben am Unterbau des Pharos. Wenn es mit unseren geschichtlichen Mitteln auch kaum möglich sein wird, diese Annahme über das Stadium einer geistvollen Hypothese hinaus zu führen, so wird man doch Thierschs Herleitung des Glasflusses aus Alexandrien als geschichtlich gesicherten Hinweis ansehen dürfen.

Auch der sogenannte Krug der Hochzeit von Kana stammt nach dem oben erwähnten Bericht über seine Verbringung nach der Insel aus dem Osten. Es ist ein mit Doppelhenkeln, oder besser mit geflochtenen Doppelgriffen versehenes bauchiges geriefeltes Marmorgefäß von unzweifelhaft antikem Ursprung. Es zeigt eine annähernde Verwandtschaft mit den Kanakrügen auf einer spätantiken Elfenbeintafel, die Bandini überliefert hat[24]. Die untere Hälfte des Gefäßes steckt heute in einem reichbehandelten hochmittelalterlichen Silberfuß, der den in größere Stücke zerbrochenen Krug zusammenhalten muß; die gründliche Untersuchung ist dadurch erheblich erschwert.

Unzweifelhaft als aus dem Osten stammend gibt sich das Reliquiar der hl. Blutreliquie zu erkennen. Sein alter Bestandteil wird wohl identifiziert werden können mit der crucicola ex auro et gemmis fabrefacta, et in medio portiuncula ligni domini. Demnach war es ursprünglich eine Reliquie vom Kreuzesholz, während die Blutreliquie in der Onyxschale gewesen wäre, die gleichzeitig mit diesem Wahrzeichen von Hassan durch Abt Waldo an Karl den Großen geschickt wurde. Die eigentliche Blutreliquie stellt in einer barocken Umrahmung ein Goldkreuz dar von breiten Balken, umrahmt von einem Perlenstab, darauf plastisch der Gekreuzigte, nicht in der strengen idealen Haltung, wie ihn die frühen Darstellungen von S. Maria Antiqua oder vom Sancta Sanctorum zeigen, sondern in starker Seitenbiegung des Kopfes und der Hüftengegend. Auch der linke Arm zeigt eine erhebliche Knickung. Am nächsten steht die Darstellung dem byzantinischen Typus des 11. bis 12. Jahrhunderts, wie in einem Mosaik der Lukaskirche von Phokis, in dem von Bock veröffentlichten Kreuzchen 1 b oder in einer Miniatur eines Evangeliars im British Museum und eines andern in der Laurentiana zu Florenz vorliegt[25]. Über diesem Mittelstück ist ein weiteres Kreuzchen der gleichen Form und Größe angebracht mit einer längeren griechischen Inschrift. Die beiden Kreuzchen bestehen nicht aus flachen Goldplättchen, sondern sind nach rückwärts kastenartig ausgebildet, so daß sie wie

die zwei Teile einer Pyxis und Kassette aufeinander passen und so auch ursprünglich wohl zu einem Behälter einer Reliquie zusammengefaßt waren, um als Phylacterion oder Enkolpion auf der Brust getragen zu werden. Die allgemeine Form ist schon gegeben in dem bekannten Theudelindekreuz des Schatzes von Monza[26], oder in den Brustkreuzen Berengars I. von Italien, Belas II. (Budapest) oder in dem Reliquienkreuz im Domschatz zu Aachen. In der Literatur hat namentlich das Kreuz mit der Inschrift eingehendere Beachtung bisher gefunden. Seine Inschrift versuchte bereits Gerbert[27] und ungefähr gleichzeitig P. Findan Linder und Neugart[28] zu lesen, auch Kraus[29] ist für den Schlußteil über eine mutmaßliche Deutung nicht hinausgekommen. Der erste Teil dürfte wohl richtig lauten:

K[ύρι]ε βοήθι Ιλαρίω Δ[εσπότη] καὶ Καθ[η]γουμένο τῆς.

Von hier an bewegt sich die Lesung nur noch in Mutmaßung:

[τῆς ἡμῶν σωτηρίας] μ[όν]ου τ[οῦ] τ[ιμίου] Ξ[ύλου] ἡ[μᾶς] ῥ[υσάμενος] ἡ[μῶν] Θεός.

Der Wirklichkeit näher scheint mir die von Mabillon[30] vorgeschlagene und auch von dem neuesten Bearbeiter dieses Kreuzchens Marquet de Vasselot[31] übernommene Lesung näher zu kommen:

Κύριε βοήθει Ἱλαρίονι μοναχῶ καὶ καθηγουμένω τῆς μονῆς . . .

als Namen schlug Mabillon Tzeretha vor. Ich verkenne freilich nicht, nach genauer nochmaliger Prüfung des Originals, daß für endgültige Übernahme dieser Lesart noch mancherlei Schwierigkeiten bestehen; so bleibt das deutlich geschriebene *Δ* hinter *Ιλαριο* unerklärt; als Schlußbuchstaben glaube ich ein schräg liegendes *T* erkennen zu können. Die Schriftform wollen Omont und Schlumberger, die von Marquet de Vasselot darüber befragt wurden, erst einer jüngeren Zeit, die zwischen 12. und 15. Jahrhundert liegen müßte, zuschreiben.

Schlüsse aus der Inschrift selber auf die Zeit der Entstehung des Kreuzes lassen sich kaum ziehen. Der einzige objektive Anhaltspunkt, die Nennung einer geschichtlichen Persönlichkeit, des Hilarion, versagt, da wir sie sonst, soweit ich sehen kann, nicht nachweisen können. Die ikonographischen Merkmale der Kreuzigungsdarstellung würden, wie ich oben zeigte, erst auf eine erheblich spätere Zeit passen. Trifft mit diesem Kriterium auch die Schriftform zusammen, so werden wir uns bescheiden müssen, das interessante Stück nicht über das 12. Jahrhundert hinunterrücken zu dürfen. Wir kommen damit allerdings in Widerspruch mit der Translationslegende der hl. Blutreliquie, die uns die Ankunft eines Goldkreuzchens in Alemannien für das Jahr 802 und dessen Verbringung nach der Reichenau für das Jahr 925 berichtet, eine Tatsache, an der angesichts des Alters jenes Berichtes (10. Jahrh.) und der sonstigen Bezeugung in den Reichenauer Quellen jener Zeit nicht zu rütteln ist. Aber schon oben wurde erwähnt, daß gerade dieser Translationsbericht nur von einem Kreuzchen mit der Reliquie vom Kreuzholz Christi berichtet, und nur im allgemeinen von der Reliquie des Blutes Christi, die aber in einer Onyxschale gewesen sei. Liegt es da nicht nahe, den Gedanken an eine Identität des heutigen Kreuzchens mit dem 925 in die Reichenau gekommenen aufzugeben, wenngleich

der Kult des heiligen Blutes wie auch anderer Passionsreliquien damals schon aufkam? Man müßte dann schließen, daß dieser Kult sich auf ein später in den Tagen der Kreuzzüge nach der Insel gekommenes byzantinisches Enkolpion konzentrierte, das dann rasch zur Ehre einer indirekten Gabe Karls des Großen kommen konnte.

Wir sind mit unserem geschichtlichen Überblick über die Tatsachen und Verhältnisse zu Ende, die uns die Reichenau im Verkehr und in Berührung mit Italien und mit dem Orient zeigen. Dieser Überblick kann uns zum Bewußtsein bringen, daß der Verkehr mit Italien in der Blütezeit des Klosters, da seine weltgeschichtlichen künstlerischen Leistungen entstanden sind, ein überaus reger war, daß aber auch nach dem Orient überraschend viele Fäden noch liefen und in die Mönchsniederlassung eine Reihe von geistigen und geschichtlichen Einflüssen und Gegenstände gebracht haben. Ob und in welcher Weise dieser Import auch die künstlerischen Schöpfungen bestimmt hat, das wäre jetzt nach diesen Anhaltspunkten im Einzelnen zu untersuchen. Von dieser weitergreifenden Aufgabe muß hier abgesehen werden, da uns hierfür kein Raum mehr zur Verfügung stünde. Was ich hier bieten wollte, ist lediglich die feste Grundlage für die weiteren Forschungen.

[1] Clemen, die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden, S. 708 ff.

[2] Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg 1884, und Gesch. der christl. Kunst II, 1, S. 67.

[3] Vgl. Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg zu Salzburg, Wien 1910.

[4] Dümgé, Regesta Badensia n. 5 und 9; Chronik des Gallus Öhem, hrsg. von Brandi (Quellen und Forschungen zur Gesch. der Abtei Reichenau II), S. 18, 56.

[5] Mone, Quellensammlung zur bad. Gesch. I, 63.

[6] Fickler, Quellen und Forschungen zur Gesch. Schwabens (Mannheim 1859), S. 6.

[7] Casus Petershusani I, c. 23. Mone, Quellensammlung zur bad. Gesch. I, 123.

[8] Gallus Öhem, S. 77. Hierzu Braun, Liturg. Gewandung S. 256.

[9] Vgl. das ausführliche Verzeichnis bei Gallus Öhem, S. 28.

[10] Vita Gebhardi auctore Felice Manilio c. 2. Acta Sanct. Bolland. Aug. VI, 118: Secundum formam basilicae principis Apostolorum Romae constructam formatum est.

[11] Libri confraternitatum, edid. Paulus Piper (Berlin 1884).

[12] Solche Handschriftenzuweisungen erfolgten beispielshalber nach Gallus Öhem (S. 41 ff.) zu Anfang des 9. Jahrhunderts von einem Bischof von Pavia und von einem Bischof Lantbert aus Welschland, von Hiltiger (Holder, Reichenauer Handschriften III, 1 (Leipzig 1916), 89).

[13] Vgl. de Rossi, Inscriptiones Christianae II (1888), 1; Lanciani, Monumenti antichi I, 3 (Mailand 1891), 437 ss.

[14] Vgl. Holder-Preisendanz, Die Reichenauer Handschriften III, 2 (1917), 3.

[15] Mone, Quellensammlung zur bad. Gesch. I, 56–61.

[16] Vita Chounradi ep. c. 6. Mon. Germ. Script. IV, 432.

[17] Vgl. Mone, Quellensammlung I, 68 ff.

[18] Hermann Contr., Chronicon ad ann. 811; dazu Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I[7] (1904), 275. Einiges über den Reiseverlauf weiß auch Walafrid Strabo, Visio Wettini.

[19] Mone, Quellensammlung I, 65, 66.

[20] Vgl. Monum. German. Script. IV, 459.

[21] Vgl. König im Freiburger Diözes. Archiv III, 380.
[22] Purchardi Carmen de gestis Witigowonis v. 417–27 (Mon. Germ. Script. IV).
[23] H. Thiersch, Pharos (Leipzig 1909), S. 248.
[24] Abb. in Dict. d'archéol. et de Liturg. II, 2, 1815. Das Reichenauer Gefäß ist dem Verfasser dieses Artikels, der die Beispiele in Hildesheim, Quedlinburg und anderen deutschen Orten kennt, merkwürdigerweise entgangen.
[25] Vgl. die Abbildungen bei Dalton, Byzantine art and archeology p. 429, 441, 649.
[26] Abb. bei Bock, Gesch. der liturgischen Gewänder II, Taf XXIX, 1.
[27] Mart. Gerbert, Iter Alemannicum p. 276, Tab. X.
[28] Neugart. Episcopatus Constant. (St. Blasien) I, 272.
[29] Kunstdenkmäler Badens I (Freiburg 1887) und die christlichen Inschriften der Rheinlande II (Freiburg 1894), 34.
[30] Annales de l'ordre de St. Benoit III (Paris 1706), 699 ff.
[31] Rev. archéologique 1900, I, 181 ss.

KARL WITH, HAGEN I. W.: JAVANISCHE KLEINBRONZEN.

Die bedeutendste Sammlung von javanischen Kleinbronzen in Europa ist zweifellos die des Ethnographischen Reichsmuseums in Leiden (katalogisiert von Dr. Juynboll in Band 5 der Veröffentlichungen des Museums). Vor dem Kriege waren derartige Stücke auch im holländischen Kunsthandel häufiger anzutreffen, sind jetzt aber kaum mehr zu finden. Um so erfreulicher ist es, daß das Folkwangmuseum in Hagen im Besitz von etwa 30 solcher Kleinbronzen ist. Die hier abgebildeten Stücke entstammen sämtlich diesen beiden Sammlungen.

Gewürdigt und bearbeitet sind die javanischen Kleinbronzen[1] bisher nur vom ikonographischen Gesichtspunkt aus, dem sie allerdings ein sehr umfangreiches Material liefern, vor allem in Bezug auf die buddhistischen und brahmanischen Mischformen späterer Zeit. Aber auch künstlerisch verdienen sie mehr Beachtung als ihnen bisher geschenkt worden ist, denn sie enthüllen einen großen Reiz unbekümmerter Frische der Phantasie und ausdrucksvolle Intimität, wenn man sie auch nicht der Größe und Bewegtheit südindischer Sivabronzen an die Seite setzen kann. Denn dies Maß von Sinnlichkeit und Symbolkraft ist ihnen nicht eigen, wie aber ebenso den südindischen Bronzen die stille, keusche, mehr gefühlsmäßige Innigkeit oder volkstümliche Phantastik javanischer Bronzen abgehen. Ganz abgesehen aber von der künstlerischen Bedeutung würde eine systematische Bearbeitung dieser Figuren auch eine Reihe schwieriger kunsthistorischer Probleme aufhellen können, sowohl der eigentlich javanischen Kunstentwicklung wie der Beziehungen Javas zu Ceylon, Vorder- und Hinterindien. Allerdings ist eine kunsthistorische Sichtung dieses Materials dadurch so sehr erschwert, weil fast alle Stücke verstreut worden sind, Fundstellen aber nur sehr selten bekannt sind und genauere Angaben fehlen. Auch Inschriften sind ganz selten, so daß es gar keinen anderen Weg gibt als den, die Stücke auf Grund formanalytischer Methode der Entwicklung der Großplastik einzureihen. Man muß sich allerdings von vornherein der Fehlerquellen bewußt bleiben, die sich aus einer Vergleichssetzung von Klein- und Großplastik von selbst ergeben; die nicht nur in der Verschiedenheit des Formates und des Materials sowie dessen Bearbeitungstechnik (Bronze, Stein) begründet liegen, sondern auch darin, daß der Kleinplastik ein viel freierer Spielraum als der Großplastik gegeben ist, weil hier eine weniger gebundene und persönlichere Einstellung vorliegt. Auch wird in Rechnung zu stellen sein, daß die Kleinplastik leicht dem Schematismus der Massenware

[1] Die Stücke des Museums in London hat z. T. Coomaraswaamy veröffentlicht; Krom solche aus javanischen Museen.

verfällt, wobei bestimmte Formbilder auch dann noch typenmäßig sich erhalten, wenn deren ursprünglicher Sinn lange vergessen und durch andere Auffassungen überholt ist. Trotz solcher bedeutender Einschränkungen rechtfertigt sich eine Orientierung der Kleinbronzen an die Großplastik nicht nur dadurch, daß kein anderer Weg möglich ist, als auch dadurch, daß die allgemeine Entwicklung indo-javanischer Kunst in ihren Hauptzügen einigermaßen klar vor uns liegt. (Vgl. With, Java, Folkwang Verlag, 1. Aufl., 1920 und Krom Hindoejavaansche Kunst, Nyhoff, 1921, S'Gravenhage). Als Hauptgruppen müssen wir auch hier die beiden örtlich und zeitlich abgegrenzten Epochen der mitteljavanischen Kunst (bis Ende des 10. Jahrh.) und der ostjavanischen Kunst (etwa vom 11. bis Ende des 15. Jahrh.) zu Grunde legen, während Westjava nur von untergeordneter Bedeutung ist. Die erste Periode ist gekennzeichnet durch den vorwiegend vorderindischen Charakter der Kunst, durch die geradezu klassische Reinheit der Formen und eine noch verhältnismäßig reine Scheidung zwischen den verschiedenen religiösen Haupttypen, während in der zweiten Periode ein mannigfaltiger Wechsel der verschiedensten Auffassungen vorliegt, wobei das malaiische Volkselement sich zur Selbständigkeit durchzuringen sucht, die Formbildung immer aufgelöster und phantastischer wird und die beiden Religionssysteme sich aneinander angleichen.

Der Darstellung nach stehen im Vordergrund die mannigfaltigen Bodhisatvafiguren des späten Mahayanabuddhismus, unter diesen vor allen Avalokitesvara-Padmapani, sowie – neben den Hauptgottheiten der wischnuitischen und sivaitischen Sekten – die Sakti's, und zwar sowohl die hinduistischen Dewi's als die buddhistischen Taras. Nicht nur die verhältnismäßig späte Entstehungszeit der Figuren, in der der Buddhismus bereits tantristisch durchsetzt ist und im Brahmanismus der weibliche Saktikult immer stärker in den Vordergrund tritt, ist maßgebend für dieses Überwiegen der Bodhisatva- und Dewidarstellungen, sondern der besondere kultliche Zweck, der vorwiegend Schutz- und Hilfsgottheiten verlangt, an die der Mensch sich um Beistand, Rat oder Unterstützung wenden konnte und von denen er Hilfe und Güte erwarten durfte. So tritt gerade im persönlich-häuslichen Kult Buddha vor den Bodhisatvas und wohl auch Siva vor den Dewis zurück. Es soll nun der Versuch gemacht werden, einige solcher Kleinbronzen unter Berücksichtigung ihrer formalen Eigenschaften in die allgemeine Entwicklung der Großplastik einzureihen, wobei es sich allerdings nur um provisorische Annahmen, nicht aber um endgültige Tatsachen handeln kann.

Am reinsten spiegelt die Figur Taf. VI, 1 den Geist mitteljavanischer Kunst wider. Wenn auch die an sich seltenere Darstellung eines Sakyamuni noch kein Beleg ist für eine frühe Entstehungszeit (denn das Museum von Leiden besitzt zwei solche Darstellungen aus neuerer Zeit, Katalog Nr. 2691 und 3326), so verweist doch die auffallende Schlichtheit der Formgebung sowie auch die vermenschlichte Auffassung in die Zeit der Bauten von Tjandi Pawon und des Vihara Sari, deren Bodhisatvafiguren einen ähnlichen rein buddhistischen Charakter tragen. Auch eine durchaus

ähnliche Formauffassung liegt vor: wie das Umschließen der gesamten Figur durch eine großzügig doch ungezwungen umlaufende Kontur, wodurch auch die an sich kräftige Modellierung reliefartig gebrochen wird, dann die feine behutsame Differenzierung von Körper und Gewand, die langgestreckten Körperproportionen, die geschmeidige und überlegen selbstbewußte Haltung, die malerische Weichheit der Oberfläche; kurzum dies Maß feiner plastischer Sinnlichkeit und menschlicher Ausdrucksgröße ist es, was für jene Figuren ebenso bezeichnend ist wie für die kleine Bronze, die demnach sehr wohl bis ins 8. Jahrh. heraufgesetzt werden kann. Die summarische und etwas harte Behandlung des Mantels besonders in der Überleitung zum Arm hin ist wohl durch den Guß bestimmt; dieselbe Art findet sich zum selbständigen Formmotiv erhoben fast durchgängig in der späteren Plastik von Siam wieder. Dargestellt ist hier Sakyamuni, der vierte historische Buddha dieses Zeitalters; bekleidet mit dem Mönchsgewand, die Haare kurz geschoren, die Ohrläppchen lang ausgereckt; doch fehlt das Urna, das Zeichen der großen Erleuchtung (vgl. die Buddhatypen vom Boro Budur). Die rechte Hand wird zu ergänzen sein in abhayamudra, der Geste der Furchtlosigkeit, predigend und tröstend.

Als eine Erweiterung des Formbildes der Figur Taf. VI, 1 läßt sich Taf. VI, 2 ansehen und gleichfalls in die mitteljavanische Epoche setzen, wobei es allerdings offen bleiben muß, ob die formale Übersteigerung lediglich durch das andere Thema der Darstellung bedingt ist oder auch durch eine etwas spätere Entstehungszeit gegeben ist. Trotz der Verschiedenheiten zu Figur Taf. VI, 1 bleiben die Ähnlichkeiten bestimmend: wie die Hüftstellung, die Schulterbildung, Brust- und Leibpartie, der Gewandschluß an den Beinen, wie überhaupt die ganze Behandlung des Gewandes und sein Verhältnis zum Körper. Auch die fast tänzerische Anmut der Bewegung bleibt trotz der Häufung der Arme gewahrt – wie etwa ähnlich bei den Figuren von Sari. – Durch die seitlich stark ausladende Abzweigung der Arme wird allerdings die aufstrebende Haltung abgeschwächt. In diesem Motiv dokumentieren sich Einflüsse von Seiten der brahmanisch-hinduistischen Kunst her, ohne daß die Vermischung ganz geglückt wäre; denn die eigentliche Orientierung der Form ist zu organisch, zu menschlich schlicht, um die so phantastische Übersteigerung aushalten und glaubwürdig machen zu können. Aber vielleicht ist gerade dafür eine im Rahmen der indojavanischen Kunst frühe Entstehungszeit verantwortlich. Dargestellt ist der Bodhisatva Amoghapasa, in Schmuck und in der Tracht der Bodhisatvas; an der Krone trägt er die kleine Figur des Amitabha. Es handelt sich hier also im Gegensatz zu der mehr menschlichen Erscheinung des Sakyamuni auf Taf. VI, 1 um eine spekulative Vorstellung, wodurch auch die Übersteigerung des Formbildes ins Phantastische gerade gegenüber der Figur 1 erklärt wird. Dieser Figur läßt sich wiederum eine andere angliedern (Taf. VII, 1), in der eine einheitliche Komposition erreicht ist. Und zwar dadurch, daß an Stelle der sinnlich organischen Betonung eine mehr formal architektonische Struktur getreten ist. Die Bewegung der Arme ist rhythmisch verselbständigt, der Rumpf frontal beruhigt und damit der Gesamt-

aufbau gleichmäßiger abgewogen. Auch ist hier die seitliche Ausladung der Armpartie in ein glücklicheres Verhältnis zur Höhenrichtung des gesamten Rumpfes gebracht. Trotzdem sind der Figur jene Werte geblieben, die der buddhistischen Kunst des 8. bis 10. Jahrh. eigen sind: wie die Beruhigtheit im Aufbau, die sparsame und unaufdringliche Akzentuierung der sinnlich plastischen Werte, die Gelöstheit der Haltung, die ganze Einfachheit und jene Zartheit und Stille, die der Bedeutung der Bodhisatvafiguren entsprechen. Auch hier wirken der feine musikalische Reiz der Armbewegungen, die weiche Oberfläche und die hoheitsvolle Milde des Gesichtsausdruckes überzeugend als Versinnbildlichung eines Padmapani, der als Schutzherr von Kirche und Lehre und als Erlöser gilt und als solcher in jugendlich schöner Gestalt ausgefaßt und verehrt wird. Seine Tracht ist die der Bodhisatvas; in der vorderen linken Hand trägt er das Hauptsymbol, den Lotus, dessen Stengel längs der linken Seite aufsteigt. In der hohen sivaitischen Haartracht trägt er die Gestalt des Dhyanibuddha Amitabha, dessen Dhyanibodhisatva er ist.

Bei allen diesen Figuren, die wir bisher herangezogen haben, wiederholte sich eine ähnliche Proportionierung, nach der der Körper schmal und hochgestreckt gebildet war; ebenso auch die bei aller Straffheit doch weiche und hingebungsvolle Lässigkeit, die bis zur korrekten oder etwas spielerischen Eleganz ausgreifen und abschweifen kann. Aber auch eine stille Verhaltenheit, die immer wieder den mehr spielerischen Reizen entgegenwirkt, ist ihnen eigen, sowie eine verinnerlichte und oft müde Verträumtheit; alles das reiht sie den buddhistischen Skulpturen Mitteljavas an, wobei etwa an die frischen und gelösten Gestalten von Sari oder an die versunkene, überlebte und weltfremde Zartheit der Plaosan-Gestalten oder an die fast klassizistische Eleganz mancher Figuren von Pawon oder Sewu zu denken ist. Daß aber damit keineswegs weder der Umfang der mitteljavanischen noch der buddhistischen Kunst dieser Zeit erschöpft ist, werden die folgenden Werke dartun. Bevor wir aber zu den stark hinduistisch beeinflußten Darstellungen der Schutzgottheiten übergehen, ist es angezeigt, erst einige Darstellungen aus dem Bereich der brahmanischen Kunst heranzuziehen.

Eine Zwischenstellung zwischen beiden religiösen Gruppen und ihren Formauffassungen nimmt Figur 2, Taf. VII ein, insofern hier buddhistischer Ausdrucksgehalt dem Formschatz und den Motiven sivaitischer Provenienz angeglichen ist. Die Figur stellt einen Padmapani dar und der sanfte und in sich gekehrte Ausdruck des Gesichtes spricht deutlich von buddhistischer Weltauffassung. Aber neben dem untrüglichen Lotus finden sich lauter Attribute, die in ihrer sinnlichen Handgreiflichkeit und Tatsächlichkeit dem überirdischen Charakter eines himmlischen Heilsbringers widersprechen; in der Tat sind es Attribute sivaitischer Provenienz, wie Mondsichel, Totenschädel, Gebetschnur und Stab. Das auffallende ist nun weiter, daß aber auch die Formgebung verändert ist, indem das menschlich körperliche Detail einer viel strengeren architektonischen Struktur untergeordnet ist, zugleich aber das eigentlich stofflich Charakteristische viel augenfälliger in den Vordergrund tritt. Die Frontalität

ist mit aller Schärfe entwickelt; der reliefartige Abschluß vollzieht sich unvermittelter; die Beine werden zu Röhren und das Gewand wird an den Seiten in symmetrischen Zacken wandartig versteift. Dies Motiv ist innerhalb der ostasiatischen Plastik außerordentlich weit verbreitet, ja wurde im 6. und 7. Jahrh. geradezu zum Merkmal bestimmter Stile Ostasiens. Innerhalb der buddhistisch-mitteljavanischen Großplastik ist dies Motiv jedenfalls nicht in bewußter Ausdeutung zu finden; wohl aber in ausgesprochener Art innerhalb der brahmanischen Kunst dieser Zeit, wobei nur an die große Gestalt des Siva Mahadewa im Haupttempel des Prambanam zu denken ist. So ist auch die Figur, mit der die bemerkenswertesten Übereinstimmungen bestehen, eine Sivafigur, deren Provenienz leider nicht feststeht. (Abb. in With, Java, Tafel 99.) Die spätere ostjavanische Zeit behandelt die Gewandpartie an den Beinen insofern viel eindeutiger, als hier entweder eine vollplastische Ausrundung oder eine ganz strenge architektonisch gebundene und blockmäßige Bildung vorkommen. Die Figur Taf. VII, 2 läßt sich somit wohl in die mitteljavanische Epoche setzen und zwar wahrscheinlich an deren Ende.

Klarer und bewußter treten die bisher als brahmanisch bzw. sivaitisch bezeichneten Formmotive in der Figur Taf. VIII, 1 zutage, wobei sie auch ihre inhaltliche Begründung erfahren, da es sich hier um eine Darstellung von Siva handelt, einer Gottheit mithin, die nicht auf einer reinen Fiktion beruht, wie etwa ein Dhyanibuddha, sondern abgeleitet ist aus einer Summe sinnlicher Erfahrungen: Eine Gottheit, die mitten im Geschehen des Universums und aller Wirklichkeit existiert und sich äußert, nicht aber in jener Überweltlichkeit eines Buddha verharrt oder eine dem Leben entwachsene menschliche Geläutertheit repräsentiert. So ist die gesamte Ausdrucksstimmung verändert: herrischer, unruhiger, sinnlicher, ja kraftvoller und irdischer; daneben auch rücksichtsloser und lauter. An Stelle der maßvollen Zurückhaltung eine volle Entfaltung und handgreifliche Deutlichkeit. Die reichen Schmuckbeigaben sind schwer aufgelegt und detailliert; die Beine sind fest und rund, die Armhaltung ist nicht mehr so voller Anmut, aber durchsetzt von Energie, der Gesichtsausdruck beherrscht von bewußter und ausgeprägter Aktivität. Bekleidet ist er mit dem Götterornat; über die Brust zieht sich das Schlangenupavita hin; an der Stirn steht aufrecht gestellt das dritte Auge, nicht mehr nur ein magisches Zeichen innerer Weisheit, sondern Organ übermenschlicher Kräfte auch im physischen Sinne. Als Attribute hätten wir den Wasserkrug, den Stab und die Gebetschnur zu ergänzen. Das alles sind Einzelheiten, die eben in der vitalen Gottsetzung eines Siva begründet liegen, in der sinnlicheren Bedeutung dieses Gottes als Wesen, Herr und Geist des Universums, als Verkörperung elementarer Tatsachen. Bei dieser Figur findet sich auch die Versteifung des Gewandes wieder, das hier voller Bestimmtheit brettartig gegen die runden Beine abgesetzt ist. Auch die andere große Sivabronze des Folkwang (With Java, Tafel 89), die übrigens nach Ceylon weist, wiederholt die Motive dieser Figur und zwar noch ausgesprochener und beherrschender; ein südindisches Gegenstück zur Toindokwannon des Yakushiji in Japan.

Dabei zeigen die beiden Sivabronzen dieselben langgestreckten schmalen Formen wie die buddhistischen Figuren Mitteljavas. Die gegenüber den Figuren einheitlichere Lösung ergibt sich nunmehr aus der Tatsache ihrer religiösen Zugehörigkeit, indem hier die plastische Konzeption die Verkörperung eines göttlich elementaren Wesens bedeutet, nicht aber die Versinnbildlichung eines seelischen Zustandes. In den Kleinbronzen wiederholt sich so dasselbe Verhältnis, das in der Großplastik buddhistische und brahmanische Werke – wie etwa einen Dhyanibuddha vom Boro Budur und den Siva vom Prambanam – voneinander scheidet.
Mit dem Brahmanismus war aber auch ein weites Stoffgebiet gegeben, das alle indische und menschliche Diesseitigkeit einschloß; das heißt nun nicht, daß nicht auch der Buddhismus – was vor allem in seinen Reliefdarstellungen zum Ausdruck kommt – einen das irdische Leben einbeziehenden Stoffkreis besessen hätte; aber er war hier immer irgendwie idyllisch idealisiert und auf bestimmte Tendenzen zugeschnitten, die zumeist außerhalb der reinen Vitalität liegen. Im Brahmanismus wird dagegen die Schilderung des irdischen Seins zur sachlich rückhaltlosen Aussage, wobei alle physischen Eigenschaften und sinnlichen Kräfte und Triebe einbezogen und anerkannt werden. So verhält sich diese Art der Schilderung zur buddhistischen wie Drama oder Roman zum Epos oder Lehrgedicht. Historische Begebenheiten, menschliche Leidenschaften, heroische Abenteuer sind Themen des Mahabharata oder des Ramayana und somit auch Inhalt bildlicher Darstellungen; allerdings immer unter enger Verknüpfung mit Spekulation und Mythologie, indem etwa der Held Rama als eine Inkarnation des Gottes Wischnu angesehen wird. In solchen thematischen Zusammenhang wird auch der Torso Taf. VIII, 2 zu setzen sein, der keine Göttin darstellt, sondern eine Frau, vielleicht eine sagenhafte Fürstin, ähnlich wie die Köpfe am Tjandi Bima heroische Helden und Fürsten darstellen. Ein schwerer Vollguß, etwas derb und bäuerlich in der Arbeit, ohne die idealisierte Verfeinerung der bisher behandelten Figuren. Die schwere Pracht der Brüste, der schmale Leib, die volle Auskurvung der Hüften gehören zum Typus des sinnenfrohen indischen Frauenideals. Diese ganze sinnlich derbe Auffassung, die volkstümlich unbekümmerte plastische Handgreiflichkeit, wie die gedrückte Schwere und massig unbeholfene Befangenheit, ja Reglosigkeit erinnern stark an die Durgafigur vom Diengplateau (Abb. Kinsbergen, Tafel 120); auch das Motiv der über der Brust gekreuzten Bänder wiederholt sich dort. In der Tat wird diese enge Übereinstimmung durch die Überlieferung der Herkunft vom Dieng bestätigt.
Von diesem recht festen Anhalt her läßt sich auch die Durgafigur Taf. IX, 1 lokalisieren, wobei noch eine geradezu verblüffende Ähnlichkeit mit einer Bronze gleicher Darstellung im Museum Leiden (Nr. 1630, 10) hinzukommt, für die als Provenienz Semarang angegeben ist; also eine Gegend, die leicht mit dem Diengplateau in Verbindung gebracht werden kann. Wir finden hier dieselbe etwas plumpe, massige, provinzielle Art der Formgebung wie bei Taf. VIII, 2 wieder; ebenso wie die sinnliche Ausdeutung der Einzelheiten und, was besonders augenfällig ist, die unverhältnis-

mäßig strenge Unbewegtheit und Starrheit, obwohl sie in Gegensatz zur Darstellung steht. In einer fast teilnahmlosen Ruhe steht die weibliche Durga, die Sakti von Siva, auf dem Stier, der ebenso ruhig sich hingelagert hat. Abgesehen von den vorderen Armen, die organisch vom Körper her entwickelt sind, umstehen die anderen sechs Arme steif und beinahe ornamental die Schultern. Rein repräsentativ sind auch ihre streitbaren Attribute gegeben, wie Schwert, cakra, Pfeil, Bogen, Fangschnur und Haken. Nirgends aber sind die Teile untereinander verbunden oder ist der eigentliche Vorgang deutlich gemacht, was in stärkstem Gegensatz zur späteren Auffassung – wie etwa bei der Durga vom Singasari – steht, wo in dramatischer Steigerung das Ereignis geschildert wird: Durga in ungeheurer Anspannung dastehend, wie sie den bösen Dämon Mahisasura bezwingt, der aus dem Nacken des Büffels zu entweichen sucht. Dieser sehr dramatische Vorgang wird in der kleinen Bronze rein formelhaft gegeben. Ob dabei die dramatisch bewegte Auffassung erst in der ostjavanischen Epoche entwickelt wurde, ist allerdings schwer zu entscheiden. Jedoch werden die folgenden Stücke zeigen, daß die Figuren, bei denen die repräsentative Auffassung hinter einer dramatisch bewegten zurücktritt, eher nach Ostjava weisen als in den mitteljavanischen Kreis sich einpassen, wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß Vadschrapanidarstellungen in der Großplastik meines Wissens nicht vorkommen. Jedenfalls bietet die Kleinplastik hier eine wertvolle Ergänzung. Einen besonderen Raum nehmen innerhalb der buddhistischen Kunst die Darstellungen der Schutzgottheiten ein, deren eigentliche Herkunft bis in den Kreis der vedischen Götter zurückreicht und deutlich als fremdartige Bestandteile gekennzeichnet sind. In ihnen lebt die alte Leidenschaft und sinnliche Gewalt der brahmanischen Götter, die hier gewissermaßen nur ein anderes Vorzeichen erhält und als Beschützer und Wächter der Lehre, als Abwehr der Bösen in den Dienst der Religion gestellt werden. In Ostasien sind es die vier Himmelskönige, die den Meruberg gegen die Angriffe der Dämonen verteidigen oder die beiden Nio, die an den Tempeltoren drohend aufgerichtet stehen. An vorderindischen Höhlentempeln finden sie sich als Dvarapalas; in Java sind es hauptsächlich die Bronzefiguren des Vadschrapani als Dvarapala (Dharmapala), der Donnerkeilträger, der als Bodhisatva dargestellt wird. Diese Gestalten haben in manchen brahmanischen Vorstellungen ihre Parallele, wie in Wischnu, der sich inkarniert und in schrecklicher Gestalt erscheint, um die Welt vom Übel und den Bösen zu säubern oder in Siva als Kala, der alles zerstörenden Energie. Während aber beim Siva Nataraja, dem tanzenden Siva, die gesteigerte Bewegung als Tanzrhythmus gefaßt ist, erscheint sie bei den Schutzgottheiten als furiose und leidenschaftliche Ausstrahlung physischer Energien. Die ganze Erscheinung ist drohend und schreckenerregend (Taf. IX, 2); unten liegen ein Mann und eine Frau, auf denen der Vadschrapani in gespannter Haltung steht. Vier (eigentlich fünf) Köpfe und acht Arme kennzeichnen seine übernatürlichen Kräfte; seine Attribute wie Keule, cakra, Pfeil, Bogen und Elefantenhaken enthüllen einen sehr kriegerischen Geist. Dementsprechend ist auch die Formgebung voll

realistischer Deutlichkeit im Detail und voller plastischer Betonung der physischen Qualitäten. Wohl besitzt diese Figur im Verhältnis zur Durga Taf. IX, 1 eine Steigerung im Sinne der dramatischen Bewegtheit, der Entfesselung der Kräfte; wie sehr diese aber im Grunde dennoch gebunden bleibt, und wie die ganze Komposition in den Einzelheiten sich verläuft und dadurch unruhig wird, zeigt ein Vergleich mit dem Vadschrapani des Museums in Batavia (Abb. Kinsbergen Atlas, Tafel 187, 189), wo die gesamte Bewegung in einem grandiosen Rhythmus vereinheitlicht ist. In der Bronze Taf. IX, 2 hebt aber die plastische Tiefenbildung die an sich frontal orientierte Komposition auf und begibt sich dadurch dieses Motivs der Steigerung der Bewegung nach den Seiten hin; aber auch die sich ergebenden rundkörperlichen Möglichkeiten werden nicht aufgegriffen. Als Herkunft wird Djokjakarta angegeben; zeitlich dürfte das Stück der Durga Taf. IX, 1 nahe zu stellen sein, wobei die Unterschiede lokal zu erklären wären.

Wie aber der Unterschied zu dem Vadschrapani des Museums Batavia oder auch zu einer Figur wie dem Siva als Kala (Abb. With, Java, Tafel 103) zu erklären ist, bleibt noch eine offene Frage. Ich glaube dabei, daß man durch die Angabe über die Herkunft des Vadschrapani von Djokjakarta sich nicht allzu sehr bestimmen lassen darf; denn einmal dürften die südindischen Siva Bronzen, deren Einfluß auf derartige javanische Stücke vorauszusetzen ist, kaum vor dem 10. Jahrh., also dem Ende der mitteljavanischen Epoche entstanden sein, andererseits weist auch die Ornamentik in ihrer malerisch phantastischen Andeutung stärker nach Ostjava als nach Mitteljava; in Betracht käme dabei etwa der Panataran. Auch die Bronze des Siva als Kala findet in den Figuren der schmalen Panataranreliefs der ersten Terrasse auffällige Analogien. Es bleibt demnach die Möglichkeit offen, diese Bronzen in die Übergangszeit zu setzen, wobei ihre reife Formgebung auf die indischen Einflüsse zurückzuführen wären, oder aber bereits in unmittelbarer Nähe des Panataran, wobei angenommen werden muß, daß zu dieser Zeit auch mitteljavanische Traditionen noch gepflegt wurden.

Hält man solchen Figuren die Durga des Leidener Museum Nr. 1403–1875 (Abbildung With, Java, Taf. 102) entgegen, so fällt sofort ein durchgreifender Unterschied in die Augen. Wenn man sich auch nicht durch die stark verwitterte Oberfläche irreführen lassen darf, so ist doch unverkennbar, daß der ganzen Komposition neue Elemente zugrunde liegen, die die sinnlich plastische Betonung einer flächenhaften und damit silhouettenmäßigen Struktur unterordnet. Rein rhythmische Verhältnisse beherrschen den Organismus; die handgreifliche Deutlichkeit im Detail tritt ganz zurück. Die Bewegung ist von großer Flüssigkeit und vereinheitlicht die beiden thematischen Motive der Durga und des Büffels, der hier einen Dämonenkopf trägt; ohne alle Schwere, aufgelöst in ein reiches Spiel der Konturen und Silhouetten, das dem ganzen einen gespenstischen Eindruck verleiht. Alles das sind Elemente, denen wir auch in den Reliefpaneels des Panataran zum erstenmal begegnen. Ich habe an anderer Stelle diesen flächenhaften, dabei

zeichnerisch phantastischen Stil zurückgeführt auf Abwandelungen der indischen und mitteljavanischen Formgebung durch die einheimische malaische Auffassung, wie sie im flächenhaften Schwarz-Weiß-Stil des Wayang am ausgeprägtesten zu finden ist. In der Durgabronze hätten wir demnach ein ostjavanisches Stück vor uns, in dem dieser volkstümliche Wayangstil sich entscheidend durchsetzt.
Die eigentliche Durchdringung der Großplastik mit einheimischer Empfindung und Auffassung aber vollzieht sich erst in der Madjapahijtzeit, da vorerst eine neue südindische Einflußwelle noch einmal die Kunst Ostjavas rein indisch orientiert. Es sind dies vornehmlich die Werke des Djago und des Singasari, die eine vollplastisch sinnliche Formgebung zeigen, dabei thematisch von einer gegenüber Mitteljava noch weitgehenderen Vermischung von buddhistischen und brahmanischen Elementen ausgehen. Stilistisch bestehen oft zu Werken Mitteljavas wie des Prambanam und Plaosan Verwandtschaften, die im einzelnen eine Unterscheidung oft schwer machen. Meist aber zeigen diese Figuren gegenüber Mitteljava eine Steigerung im Sinne naturalistischer Betonung der plastischen Einzelheiten oder eine Überhäufung des Gegenständlichen im Sinne dekorativer oder malerisch phantastischer Tendenz, wobei dann leicht die für die mitteljavanischen Figuren so bezeichnende Zurückhaltung verloren geht. Die Bronze mit der seltsamen Darstellung der übereinander hockenden beiden Frauen Taf. X, 1 gibt ein Beispiel für diese sinnlich naturalistische Formauffassung; die körperlichen Details sind aufdringlich betont, die Schmuckbeigaben stark verselbständigt; Haltung und Ausdruck sind fast von einer vulgären Ausdeutung des Weiblichen. Die Darstellung selbst ist mir in ihrer Deutung nicht bekannt; jedenfalls verweist das Stück in den Bereich des Saktismus, dessen Kult der weiblichen Kräfte alle geschlechtliche Erotik mit einbezieht. Das Motiv des Übereinanderhokkens findet sich auch in einer ostjavanischen Steinfigur des Museums Leiden wieder (Abb. in Orbis Pictus, Band 5, Tafel 20).
Auch in der Wischnubronze Abb. 12 tritt ein Maß plastischer Sinnlichkeit zutage, das eher mit den Werken wie der Bhrkuti des Djago oder der Durga des Museums in Leiden zusammengeht als mit Werken wie denen von Plaosan oder Banon. Auch zu den als mitteljavanisch bezeichneten Bronzen bestehen solche Unterschiede wie innerhalb der Großplastik. Der Körper tritt hier fast vollplastisch verselbständigt auf; der Rückenabschluß, der als solcher stärker betont ist, führt nicht zu einem reliefartigen Umbruch; so fehlt auch die Versteifung des Gewandes, das sich hier eng um die Beine schmiegt. Der Rumpf ist stark physisch betont, fast fleischlich und von sinnlichkeitsfroher Modellierung. Das Organische ist überall frei entwickelt, ohne daß die klare kompositionelle Bindung aufgehoben wäre. Dargestellt ist Wischnu, der Erhalter der Schöpfung, gütig und inmitten aller Weltlichkeit. Er hält in der Hand eine Keule und trägt Lotusknospe, cakra, cangkha; auf dem Kopf eine zackige Krone. Zu seinen Füßen sitzt eine kleine Garudafigur in menschlicher Form. Das Rückstück wirkt sehr bestimmend, ohne daß es besonders reich gebildet wäre; stark ornamental umgebildete Makaraköpfe zieren die Lehnen des Thrones, während ein

einfarbiges Perlband die Aureole umzieht. Im selben Maße nun, wie die plastischen Rundheit der Figuren abnimmt, gewinnt das ornamentale Beiwerk an Raum.
Die vollplastisch ausgerundete Formgebung wie bei Figur Taf. X, 2 wird nun dadurch aufgelöst, daß das ornamentale Beiwerk immer überwuchernder die plastische Kontinuität überzieht und selbst die stärksten Ausdrucks- und Bewegungsakzente erhält. Diese Art läßt sich bis zum Bauwerk des Panataran zurückverfolgen, wo auch derartige ornamentale Einzelteile unvermittelt den glatten Bauflächen aufgelegt werden; dieselbe Auffassung kündigt sich auch bereits in der oben erwähnten Figur des Vadschrapani vom Museum in Batavia an. Das Organische wird immer stärker zersetzt und aufgewühlt, wodurch der gesamte Bildeindruck unruhiger und unwirklicher wird; gleichzeitig wird gern der Ausdruck nach der Seite des Affektes hin gesteigert. Das dekorative Beiwerk – Thron, Sockel, Aureole, Sonnenschirm, geschmückt mit Ornamenten, Flammenbändern, Makaras – gewinnt dabei so sehr an Raum, daß das Figürliche zurücktritt. Auch dies Moment ist typisch ostjavanisch und läßt sich schon in der Figur des Airllanga als Wischnu (jetzt im Museum Modjokerto) aus dem 11. Jahrh. feststellen.
Die Bronze Taf. XI, 1 vertritt diese Art der Auffassung, die übrigens in der Steinfigur der Prajnaparamita des Museums in Leiden (Nr. 1403, 1587) aus der Mitte des 14. Jahrh. ihren edelsten Ausdruck gewonnen hat. Die Bronze gehört wieder dem Buddhismus an. Dargestellt sind Weirocana, der erste der fünf Dhyanibuddhas und Vadschradhatwiswari; ersterer mit der Schnur um die Hüften, letztere mit einem Sarong bekleidet, der wie bei der Durga von Singasari oder der Prajnaparamita desselben Tempels musterartig ornamentiert ist. Beide sitzen in subaktiver Pose, die Hände in Dharmasakramudra unter je einem Sonnenschirm. Weiche und schwere, etwas flockige Schmuckbeigaben überziehen Brust, Schultern und Arme; Locken fallen an den Seiten des gekrönten Kopfes herab; die Aureolen sind am Rand in derselben Art wie die Schmuckbeigaben ornamentiert; die Seitenlehnen der Throne enden in stark aufgelöste und umgebildete Makaraköpfe.
Der mit Schmuck belegte Sockel und die Formgebung machen reicher, aber auch unruhiger, übrigens in derselben Art wie in der ostjavanischen Architektur. Das Rückstück erhält durch die Einkerbungen am Rand und durch den Durchbruch in der Mitte einen bewegten und farbigen Reiz; hier dürfte der Einfluß des Wayangschattenspieles stark mitgesprochen haben.
Diese Bronzen sind mit Sicherheit als ostjavanisch anzusehen, und zwar als Arbeiten, in denen das einheimische Empfinden langsam sich verselbständigt; in Südindien z. B. wären derartige Bronzen kaum möglich. Trotz aller Auflösung und barocken Überwucherung kommt in diesen Figuren aber noch einmal jene anheimelnde Stimmung der Stille und Zartheit zum Durchbruch, die für die buddhistischen Figuren aus Mitteljava so kennzeichnend war.
Den Abschluß dieser Auswahl Kleinbronzen, die in großen Zügen über die Entwicklung der indojavanischen Kunst vom 8. Jahrh. bis zum Schluß aussagt, möge

die seltsame kleine Bronze Taf. XI, 2 bilden, die allerdings nicht von Java selbst stammt, wohl aber dem malaiischen Archipel angehört. Die Gestaltungskraft ist erloschen, weder die großzügige Klarheit noch die phantastische Bewegtheit oder die malerische und barocke Farbigkeit früherer Stücke ist mehr zu finden. Das Stück ist von einer volkstümlich primitiven Unbeholfenheit, hart und fast schüchtern; ein Gemisch von übernommenen erstarrten Formen mit einer unbekümmert bäuerlichen Phantasie. Dargestellt ist eine göttliche Gestalt, die unter einem Sembojabaum steht; die Bedeutung ist nicht bekannt und wird wohl mit lokal gefärbter Mythologie zusammenhängen. Und irgendwie klingt in der Figur eine neue rassenmäßige Charakteristik an, die sich vom indischen Typus ganz freimacht. Und von hier aus gesehen könnte man leicht zu der Folgerung kommen, als ob eine neue Produktivität einsetzte; aber dem ist nicht so; dies ist kein urwüchsiger Anfang sondern nur ein allmähliches Vergessen der Vorbilder; ist nur die Folge des unterbrochenen Zustromes von Indien her. Selbst jene Steinbildwerke, die innerhalb der Entwicklung der letzten Jahrhunderte deutlich Ausdruck der einheimischen Auffassung waren, verlieren nunmehr ihre Kraft, als ihr indischer Gegenpol genommen war; ganz abgesehen von den äußeren politischen Verhältnissen, wie des Einbruchs des Islam. Derartige Ereignisse sind doch erst möglich, wenn die eigene Disposition dazu Veranlassung gibt. Der Gesamtausdruck dieses letzten kleinen Stückes ist recht müde und temperamentlos; und so sehr Haltung und Motiv im ersten Augenblick auch überraschen mögen, erweisen sich doch beide als rein indischer Provenienz.

An diesen Beispielen sollte kurz dargetan werden, daß eine kunstgeschichtliche Untersuchung dieses Materials, das in den Museen von Leiden, London, Paris, Berlin, Dresden und im Lande selbst in reichem Maße erhalten und zu finden ist, Aussicht hat, wichtige Fragen zu klären und zu erschließen.

T. W. ARNOLD, LONDON:
THE SURVIVAL OF SASANIAN MOTIFS IN PERSIAN PAINTING.

Among the many difficult problems that present themselves to the student of Persian paintings of the Muhammadan period is the history of its origins. The destructive character of the Mongol conquests is largely responsible for the lack of examples of pictorial art earlier than the 13th century, and the number of paintings produced within the territories once governed by the Sasanian kings, which can be assigned to a date preceding the capture of Baghdad in 1258, is scanty indeed. For anything like a continous history of the development of Persian painting during the six centuries that elapsed between the Sasanian era and that of the Mongol domination over Persia, materials are almost entirely lacking. On the other hand, after a long interval of time, evidences of the survival of the influence of Sasanian art clearly present themselves, especially on pottery and carpets. If only the intermediate steps had not perished, it would undoubtedly be possible to trace back the hunting scenes on Persian carpets to such representations as are found on the rock sculptures of Tāq-i Būstān; and the great goddess of victory, at the same site, above the entrance of the grotto of Khusraw Parvīz, is certainly the prototype of the angels that occur again and again in Persian paintings on the spandrils of the archways of royal palaces. Similarly, the garden scenes on Sasanian silver ware, in which a prince is portrayed seated on a carpet and drinking, attended by cupbearers and musicians, represent the original model for innumerable pictures of the same character, which are so common in Persian art from the 15th century onwards. But the intervening links are unfortunately lacking.

In the present note, an attempt is made to indicate some of the possible stages in the development of a Sasanian motif which became in later times a favourite subject with Persian painters. The examples here given are separated (it is true) from one another by long intervals of time, belonging as they do to the 7th, the 13th, and the latter part of the 15th century, respectively. But the incident represented, taken from the story of one of the most popular heroes of Sasanian history and Persian romance, was probably just as favourite a subject with the Persian artists of the pre-Muhammadan period, as it became in later times after a succession of Muslim poets, e. g. Firdawsī, Nizāmī, Amīr Khusraw and a number of others, had made the name of Bahrām Gūr familiar to all Persian-speaking peoples. Firdawsī in his Shāhnāmah tells the story of how Bahrām Gūr took with him his lutist, Āzāda,

one day when he went hunting. He placed her with her lute in her hand behind him on his camel, and asked her to set him a difficult task so that he might show off his skill as an archer.

He came upon a pair of deer and laughing
Said to Āzāda: "O my Moon! when I
Have strung my bow and in my thumb-stall notched
The string, which shall I shoot? The doe is young,
Her mate is old."
She said: "O lion-man!
Men do not fight with deer. Make with thine arrows
The female male, the aged buck a doe,
Then urge the dromedary to its speed,
And, as the deer are fleeing from thy shafts,
Aim with thy cross-bow at one creature's ear
That it may lay its ear upon its neck,
And when the beast shall raise its foot to scratch
The ear that hath been tickled though not hurt,
Pin with one arrow head and ear and foot
Together, if thou wouldest have me call thee
'The Lustre of the world'."
He set an arrow and pinned head and ear
And foot together.[1]

The first task, of making the female deer male, he performs by shooting two arrows into a doe's head in such a way that they stand up like horns, and he turns the buck into a doe by shooting its horns off its head.

No representation of this feat that can with certainty be assigned to the Sasanian period appears to have survived. But from a piece of silver work[2] preserved in the Museum of the city of Kazan[3], we may judge how the Sasanian artist represented the subject, even though this actual piece of silver is probably only a late imitation of Sasanian work, and was not executed until the beginning of the Muhammadan era (Pl. XII, 1)[4].

The same incident occurs on an earthenware vessel[5] (the date of which is uncertain, but may be conjectured to be the 13th century), found on the site of the city of Rayy (Rhages) (Pl. XII, 2)[6]. Though the position of the hero is reversed, and he looks to the left instead of to the right, a comparison of this picture with Plate XII, 1 reveals so many similarities that it is difficult to resist the conclusion that they are both derived from the same artistic tradition.

There is an interval of two centuries between the date of this earthenware vessel and the MS. (British Museum, Add. 18, 1888) from which Plate XII, 3 is taken. The revival of Persian painting under the patronage of the Mongol and Timurid princes had stimulated an immense artistic activity to which Chinese and other influences largely contributed. Under the stress of foreign domination and the pressure of foreign artistic conventions, it seemed as though all Sasanian traditions would be

overwhelmed and lost under a flood of new influences, but in this picture, which was painted about 1486, (as the colophon of the MS. bears the date 891 A. H.,) the old Sasanian tradition still survives, the lutist is still uncomfortably perched on the camel behind the prince, and though he now wears the headdress which the Mongols introduced into Persia, he reproduces the same attitude as that of Bahrām Gur on the piece of work of the 7th century.

Later Persian artists apparently felt that the camel was a clumsy beast for a prince to ride while hunting, and they paint Bahrām Gur seated on a horse and provided the lutist with a horse of her own to ride on. The old Sasanian tradition disappears, and in the many representations of this incident made during the Safavid and succeeding periods of Persian painting no evidences of it appear to have survived.

[1] The Shahnama of Firdausi done into English by A. G. Warner and E. Warner. Vol. VI, p. 383. (London 1912).

[2] Plate I.

[3] Smirnov, Oriental Silver (Russian), ed by the Imp. arch. Com. (St. Petersburg 1909.) Plate XXVIII.

[4] Smirnov, op. cit. p. 6.

[5] Plate II.

[6] Henri Rivière, La Céramique dans l'art musulman. (Paris 1913). Planche 62.

L. BINYON, LONDON: A VESTIGE OF WU TAO-TZU

Of all the painters of Asia, Wu Tao-tzŭ, the Chinese master who flourished in the eighth century A. D., was probably the greatest. All tradition agrees that his power, alike of conception and execution, was unsurpassed and unapproached. The great T'ang period, in which he lived, was the time in which China, through its expansion westward, was more open to foreign influence and impression that at any other; the genius of the Chinese was also in its most fecund and creative stage. And the assimilation of Buddhism, the direct contact with India, gave to the T'ang civilisation a fullness and significance very different from that of the isolated and self-absorbed China of medieval and later times. Could the lost works of Wu Tao-tzŭ be restored to us, we should doubtless recognize a creative spirit of world-importance. Alas, that we have so little on which to reconstruct an idea of this puissant art! We cannot point to any existing work as a certain original. We have later copies or adaptations of a few famous compositions, such as The Death of Buddha, and of majestic single figures. There are paintings in Japan and in American collections which are attributed to the master with more or less plausibility. And we have a small group of rubbings from stone engravings. It is probable that research in China may discover more of these, which perhaps bring us nearer to Wu Tao-tzŭ than any actual painting now surviving. The Chinese were in the habit of incising on stone famous pictures which showed signs of falling into decay. Rubbings from these served the purpose of engravings from pictures in Europe. To the group of rubbings associated with Wu Tao-tzŭ, we may now add another, hitherto unpublished, which is reproduced Pl. XII, 4. The rubbing was presented a few years ago to the British Museum by Mrs. Bushell, widow of the well-known Sinologue, Mr. S. W. Bushell. The picture engraved on the stone represents a tortoise encircled by a threatening snake. We do not know when the engraving was made, but its style points to an early date: and though, of course, it is possible that the name of Wu Tao-tzŭ may have been engraved on it merely as an attribution, even this would show, that it was the kind of work which the Chinese associated with the T'ang master; and the magnificent vitality and masculine power, so perceptible even in this rough translation from an original work, make us feel it to be worthy of his fame. At any rate it is a "vestige" which cannot lightly be put aside.

The subject is not a common one in pictorial art, yet is no doubt traditional. Almost the same design, with the addition of peonies and other flowers, occurs in a picture reproduced in the catalogue of a collection belonging to the Lai-yuan company of Shanghai (1916). This picture is attributed to a painter of the Sung dynasty. It is

altogether softer and weaker than the rubbing in the British Museum. The author of the notes in this catalogue, Mr. F. S. Kwen, says that the marks of the Pah-Kwa (rods used in divination) can be seen on the sides of the tortoise's shell. In the rubbing, the marks on the shell are clearly astronomical: perhaps the signs of the northern constellations. Black is the colour of the North, and the tortoise and snake are called "The Black Warriors" and associated with the North. But the subject remains rather mysterious. Snake and Tortoise seem to be represented in eternal conflict like the Dragon and the Tiger, but I do not know, what symbolism this conflict has in the Chinese mind.

A. F. KENDRICK, LONDON:
STUFFS FROM EGYPT WITH CHRISTIAN SYMBOLS

The difficulty, to which Mr. Gaselee[1] refers, encountered by the weaver and textile-worker generally in the representation of lettering may perhaps have had some effect in enducing weavers to convey ideas by means of symbols other than letters. Whether that be the case or no, it will be found that the number of stuffs with such symbols excavated in the burying grounds of Egypt is far greater than the number with inscriptions[2]. Many of the symbols are Christian, and it is well worth while to examine them carefully. There can be no doubt that they offer a material contribution towards a solution of the intricate problems still confronting the student, particularly in regard to the question of chronology. The symbol, besides being easier to weave, stood for something which would require many words to elucidate; but it had another merit. The idea it enshrined was communicable to the masses of the people who were unable to read, and to whom therefore the inscriptions would make no appeal. Mr. Gaselee has referred to one or two examples in the Victoria and Albert Museum where Christian symbols occur alone, and the purpose of the present paper is to supply a few notes about them.

Our first concern is with the symbols themselves, and with the periods when they were used in other parts of the Christian world. Then it is important to examine the various pattern-motives found with them on the stuffs. These motives, rendered in a like manner, are found on other stuffs without the symbols; thus we may attribute such stuffs to the period of Christian symbolism. But the mere use of a common motive – a two-handled vase, a basket of flowers, a vine-stock – is not enough to determine the date. These motives were used over a long period; but they change with the process of time. At first they are drawn with care and skill. Then much of their character is lost, and we trace the beginning of a change which in its last phase deprives these forms of all their significance in the hands of copyists following a mere outworn convention. It is almost invariably the intermediate phase which we find reproduced on the stuffs with the symbols. This gives us a middle place between the best and the most debased renderings, and also tends to show that the three phases are not merely a matter of the relative skill of the workers, but that each represents a period.

Before proceeding further it should be made clear that our present inquiry leaves altogether out of account the polychromatic stuffs with Old and New Testament scenes and figures of saints. These stand in a class by themeselves, obviously later than any of the stuffs we are now concerned with.

The next task is to enquire what reliable evidence may be adduced from other sources for dating the larger group of which the stuffs with the symbols form numerically an almost insignificant part. Judging merely from the nature of the designs, many of them might quite well belong to the first century A. D., and indeed there is excellent reason for believing that the garments worn at that time were similar[3]; but we cannot be sure that the people of Egypt were buried in their ordinary garments so early as that. There is other evidence, of an inconclusive character, that some of the actual stuffs may be of the second century; this need not be discussed here. In regard to the third century, we are on safer ground. Professor Flinders Petrie's excavations at Hawârah brought to light in one grave among the stuffs a number of coins, the latest of which, a specimen in new condition, belonged to about 340 A. D. Other graves with stuffs were obviously earlier, and in his opinion of the previous century.

Contemporary literature helps us a little further. In the forth century, St. Jerome, St. Ambrose, and St. Basil all complain of the custom of burying the dead in rich clothes which might have been better used[4]. Asterius (c. 330–410) bishop of Amaseia, in a passage often quoted[5], refers to the animals and huntsman, as well as the scenes from the Gospels, found on the garments of the living in his day. The animals and huntsmen we find in abundance on the stuffs from Egypt, but it hard to believe that any of the stuffs we now know with Gospel subjects from the graves of Egypt can date back as far as the time of Asterius.

The considerations mentioned above afford some idea of the period to which the stuffs from Egypt may belong. It now remains to be seen whether the inferences derived from the Christian symbols themselves fall into line.

The monograms should be considered first. They form a kind of link between the inscription and the symbol, and indeed some are mentioned in that connection by Mr. Gaselee.

The monogram of Christ was frequently used in Egypt in both of the two principal forms in which it is found in early Christian art. That known as the Constantinian form (a combination of the letters XP) is the earlier of the two. Mr. Gaselee has noted that it is to be seen on a linen cloth with woollen tapestry-woven ornament in the Museum (No. 309, Plate XIII, 1); a succession of looped crosses (ankh) contain in the loops this monogram, an upright cross combined with the X-form, and an upright cross with small discs or dots in the angles. No instance has apparently been found of the use of this form of monogram as an independent Christian symbol earlier than the first half of the fourth century. Dr. Carl Schmidt[6] states that it is confined, at least so far as hitherto-known inscriptions in Egypt go, to the years 323–493. It was used as late as the sixth century at Ravenna, where there are several examples, but we need not trepass into that century for the date of the cloth. Assuming it to be of the fifth century, we do not disturb any chronological harmony founded on other considerations as well.

The other form of the monogram of Christ found in Egypt is the well-known monogrammatic cross, in which the upright arm carries at the top the loop forming with it the letter P. This form made its appearance soon after the Constantinian, about

the middle of the fourth century. The only instance of its occurrence in the Museum collection is on the dyed linen stuff with the Annunciation (No. 1103–1900) mentioned by Mr. Gaselee. These dyedhangings almost invariably represent figure-subjects from the Old and New Testaments. Since Professor Strzygowski first drew general attention to them, in „Orient oder Rom", M. Gayet has found, at Antinoë, the wonderful example with a pagan story, that of Semele and Bacchus, placed in the Louvre in 1904. It differs so little in general treatment from the others, that we have no option but to ascribe it to the same period. At the same time its subject debars us from thinking of a later century than the fifth, and to that century we may also ascribe the Annunciation hanging.

It is impossible to say how early the simple cross is used as a Christian symbol. As a mere decorative motive it might be found anywhere at any time. It is represented on two linen tunics with purple tapestry-ornamentation of relatively early style in the Museum, and although in each case the cross is inconspicuously placed there can be little doubt that its appearance is to be regarded as a profession of the wearer's faith.

On one of the tunics (Plate XIII, 2), it is placed on the shoulder, just to the right of the neck-opening; it is balanced by a small rosette on the left. The bands on which the cross and rosette appear have running animals – lions, antelopes and hares. At the neck is a row of warriors with shields.

The other tunic (Plate XIII, 3) has the cross in a mere conspicuous position, in the middle of the front neck-band, but quite simple and small, as before. There are figures, some dancing, under an arcade, at the neck of this tunic; it has animals and foliage on the shoulder-bands, and a lion attacking an antelope in a square panel. Both these tunics apparently belong to the fourth century, but possibly to the fifth.

There are several fragments from tunics in the collection with similar crosses. On a square panel, in purple (No. 300), a minute cross is surrounded by four small gadrooned vases of the usual type. A small cross occurs on two shoulder-bands (Nos. 301, 304) in conjunction with huntsmen, warriors, vases and vine-stems. On another shoulder band (No. 305) there is a small bust in the middle with a tiny cross on either side of the head. A square panel (No. 306), in purple woollen tapestry, encloses four small busts, two showing crosses on their tunics in front. A cuff-band in purple (No. 307) has a double row of small circles enclosing animals and plants, and a small plain cross in the middle. There are other examples in the collection, but those already mentioned suffice to show that the plain cross is found with practically every earlier type of ornament.

The double cross, combining the forms † and X, occurs on No. 309 (Plate XIII, 1) ,as stated above. It is also to be seen on the neck-band of a tunic (No. 332) and on a square panel (No. 308) with other ornamentation.

A jewelled cross, recalling those seen in early Christian mosaics and goldsmiths' work, is represented several times. One of the best examples is a roundel of coloured woollen embroidery on linen (No. 318, Plate XIII, 4). The cross is here represented as of gold, studded with red, blue, green and colourless jewels. The ends of the traverse

of the cross are joïned to the top by gold chains from which red and blue jewels are hung at intervals. Two doves are represented in the lower angles of the cross. It is enclosed within a foliated wreath in red and green. The use of wool rather than silk for the embroidery, and the general appearence of the panel, suggest a date not later than the fifth century.

The jewelled cross, with the letters A ω, is represented on one of the most remarkable stuffs found in Egypt (No. 317), evidently part of a large linen curtain. The tapestry-ornamentation is in coloured wools. Two winged angels supported a floral wreath which enclosed the cross; the letters were in the lower angles, and doves in those above. Only one of the angels now remains, and the wreath is incomplete. The curtain opened in the middle, dividing the wreath vertically. The winged figures recall the genii supporting wreaths commonly found on Roman sarcophagi. Their resemblance to the figures placed over arches in the mosaics of Ravenna (e. g. S. Vitale) is closer still, so close that one is tempted to think of a contemporary origin. Yet the fifth century, rather than the sixth, appears to be the more probable date. A comparision with the figures of Hermes and Apollo (Nos. 52, 53), mentioned by Mr. Gaselee, reveals a very similar treatment, and these figures of Greek gods are not likely to be later than the fifth century.

There are jewelled crosses on several other fragments in the Museum. One is of gold colour, with a dove in each of the angles (No. 314), within a circle enclosed by a square. This belonged to a linen cloth covered with loops for warmth, like several other examples already mentioned. Two more jewelled crosses (Nos. 315, 316) are purple in colour. Others again (e. g. Nos. 311, 313) are surrounded by designs in a style suggesting an origin in the fifth century.

There are still further examples in the Museum, but to mention all would extend this paper beyond reasonable limits. One alone (No. 320, Plate XIII, 5) will be described. It is a narrow upright band of coloured woollen tapestry. The cross is jewelled, and it has chains across the upper angles. The arms of the cross expand, and at their crossing is a tiny oval enclosing a head. The cross and the head together form a symbolical representation of Christ in the mosaic of the Transfiguration in the apse of S. Apollinare in Classe at Ravenna, and no doubt it has the same signification in the tapestry band. This band also has two quails represented upon it. The work does not closely resemble the examples already described, and it may probably be of the sixth century, like the mosaic.

[1] Der Abdruck von S. Gaselee: "Lettered Egyptian textiles in the Victoria and Albert Museum" mußte technischer Schwierigkeiten wegen leider unterbleiben. [2] The stuffs with Muhammadan inscriptions are not here taken into account. They are all relatively late, and moreover the majority of these inscriptions have no intelligible meaning. [3] See Victoria and Albert Museum, Catalogue of Textiles from burying-grounds in Egypt, Vol. I, pp. 16 foll. [4] Cahier and Martin. Mélanges II, p. 244, note 2. [5] Asterius. Homily I (The Rich Man and Lazarus). Migne, Patrol. Gr. XL., 165 c., quoted by Strzygowski, Orient oder Rom, p. 116. [6] Quoted by Scott-Moncrieff, Paganism and Christianity in Egypt, 1913, p. 103.

NIKOS A. BEES (Βέης):
AUS BOYANA, DER GRABSTÄTTE DER BULGAREN-KÖNIGIN ELEONORE

Am 18. September 1917 wurden die sterblichen Überreste der allzufrüh dahingegangenen Bulgarenkönigin Eleonore in der Kirche des ca. 6 Kilometer südwestlich von Sophia gelegenen Dorfes Boyana[1] zur letzten Ruhe bestattet. Die verblichene Herrscherin hatte schon längst vor ihrem Ende ihre Grabstätte in diesem Dorfe selbst bestimmt. Sie wollte nämlich in der Nähe einer alten, weltvergessenen, wenig gut erhaltenen Kapelle des hl. Penteleinon und des hl. Nikolaus begraben sein, deren sauber ausgeführte, farbenprächtige Wandfresken uns in glänzende Zeiten der bulgarischen Vergangenheit versetzen und überhaupt vom kunsthistorischen Gesichtspunkte aus zu den ältesten und wirkungsvollsten Erzeugnissen mittelalterlicher Handmalerei auf bulgarischem Boden gehören und daher unsere Beachtung verdienen[2].
Auf dem Gebiete der Raumarchitektur kommt die alte Kirche zu Boyana nicht zur Geltung, vielmehr ist ihre Bedeutung größtenteils in der Innendekoration zu suchen. Mehrfach werden Reihen von Szenen aus dem alten Testamente, sowie aus dem Leben Christi und seiner Heiligen an den Wänden der Kirche dem Auge der Gläubigen mit oft starker dogmatischer Tendenz vorgeführt. Besonders interessant ist eine Darstellung des Pantokrators, d. h. Christi als Weltbeherrscher; er wird hier nicht wie nach der späteren Art als Halbfigur, sondern als eine ganze Gestalt gedacht[3]. Der Heiland sitzt auf einem mit einem Kreuz und sonst geschmückten, mit verzierten Kissen versehenem Sessel; mit der Rechten segnend nach orientalischer Art, und mit der Linken eine geschlossene Bibel haltend, deren unterer Teil auf seinem Knie gestützt wird[4]. Ähnliche Darstellungsgegenstände, d. h. aus der biblischen Geschichte und der Märtyrer- und Heiligenwelt zieren die Wände, Decken und Gewölbe mehrerer alter Kirchen Bulgariens und der anderen Länder, wo die Orthodoxie als Staatsreligion noch heute herrscht oder einst herrschte. Weitaus auffallender in der Kirche von Boyana und fürwahr als sehr wertvoll zu bezeichnen sind vier Wandporträts; man darf ihnen eine große Bedeutung zuweisen, da sie uns in einem kaum lichten Milieu, wie eben die Kirche zu Boyana ist, mit alten Bekannten vertraut machen. Ferner sind diese Freskomalereien „sehr beachtenswert, nicht nur als kunstgeschichtliche Denkmäler, die die Blüte und große Verbreitung der Porträts bei den Byzantinern sowie den unter ihrem kulturellen Einfluß stehenden Nachbarvölkern durch weitere Belege dokumentieren, sondern auch als beredte Zeugnisse gegen eine kürzlich ausgesprochene, merkwürdigerweise von einigen Fach-

genossen als richtig angenommene These, nach der Porträts von Nichtheiligen innerhalb der Kirche bei den Byzantinern des nachikonoklastischen Zeitalters undenkbar seien"[5]. Die Porträts, die ich Taf. XIV, 1–3 nach der Aufnahme von Herrn Berlato abbilde, sind mit Inschriften versehen, die die porträtierten Personen zu erläutern bestimmt sind. Demnach handelt es sich (Taf. XIV, 1–2) um den Bulgarenkönig Konstantin Toichos, der 1258–1277 regierte, und seine Ehefrau, die Königin Irene; ferner (Taf. XIV, 3) handelt es sich um den Sebastokrator Kalojan und seine Ehefrau, die Sebastokratorissa Desislawa, d. h. Despoina. Sebastokrator ist die zum ersten Male von dem Kaiser Alexios I. Komnenos (1081–1118) für seinen Bruder Isaakios geschaffene Titulatur, die bei den Byzantinern fortbestanden und sich auch bei den Bulgaren eingebürgert hat[6]. Der Sebastokrator und die Sebastokratorissa sind die Ktetoren der Kirche; sie haben nämlich dieselbe auf ihre eigene Kosten erbauen lassen. Der König, eine gut umrissene Gestalt von echt slawischem Typus, mit lebhaftem, klugem Blick, trägt die Krone und das Kreuz-Szepter, dagegen wird der Sebastokrator Kalojan mit etwas vergeistigten, ermüdeten Zügen und mattem Blick dargestellt; er scheint mehr ein dünnblütiger, hilfesuchender Kleriker, als ein energischer Staatsmann zu sein. Er hält in der Hand eine Abbildung der von ihm (und seiner Frau?) gestifteten Kirche. Eine derartige Darstellungsweise der Stifter innerhalb der von ihnen gestifteten Kirche war im Mittelalter und später hinaus bis in unsere Zeit in Griechenland und den benachbarten Ländern sehr gebräuchlich, wie die von mir an anderer Stelle zusammengestellten Beispiele dartun[7].

Die Frauengestalten, d. h. die Königin Irene und die Sebastokratorissa, sind beide als Oranten gedacht. Die Königin, die in der Rechten gleichzeitig einen Stab (oder Szepter?) hält, zeigt sich trotz ihres breiten Mundes als ein echt byzantinischer Typus. Dagegen erkennt man leicht in der Figur der Sebastokratorissa den Typus der weniger fein anmutenden Bulgarin: ein volles Gesicht, große schwarze Augen, eine kräftige lange Nase, schmale welke Lippen und stark entwickelte Kinnbacken.

Das Königspaar zeichnet sich, abgesehen von dem Purpurgewande und den anderen Emblemen, durch die Kreisnimben aus. Diese Kopfumrahmung fand bei den Byzantinern und den anderen christlichen Orientalen eigentlich nur Gebrauch bei Darstellungen Christi und der Heiligen, zuweilen aber auch bei jenen kaiserlichen Personen, die als irdische Vertreter Gottes galten[8]. Die Bekleidungsstücke des Sebastokrators und seiner Frau sind jene der byzantinischen und bulgarischen Notabeln während der letzten Jahrhunderte des Mittelalters. Beachtenswert ist die Kopfbedeckung des Sebastokrators, die einigen noch heute in Bulgarien und den anderen Balkanstaaten einheimischen Hauben ähnelt. Ferner sind die textilen Muster auf dem Kleide der Sebastokratorissa zu beachten, ähnliche befinden sich auf mittelalterlichen Stoffen, die ich in den Schatzkammern verschiedener Klöster gesehen habe. Diese Muster sind vornehmlich Doppeltiere, darunter befinden sich aber keine Doppeladler, wie man gesehen zu haben glaubte. Auf mittelalterlichen bulgarischen

Denkmälern ist der Doppeladler ziemlich selten, und starkes Bedenken erregt eine Auffassung, nach der der bulgarische König Michael Schischman (1323–1330) Münzen mit der Darstellung des zweiköpfigen Adlers prägen ließ[9].

Die in Rede stehenden Porträts zu Boyana sind dem byzantinischen Geschmack und der byzantinischen Technik voll entsprechend. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß sie von byzantinischen Künstlern ausgeführt worden sind, und zwar zur Zeit des Bulgarenkönigs Konstantinos Toichos. Irene, die hier porträtierte zweite Gemahlin dieses Königs, war eine Byzantinerin, Tochter des recht sonderlichen Königs von Nicäa Theodorus II. Dukas Laskaris, der auch literarisch tätig gewesen ist und mehrere, vorwiegend in einer gekünstelten, blumenreichen Sprache abgefaßten Schriften hinterlassen hat[10] (darunter eine eigenartige, bisher im Abendlande wenig beachtete Grabrede[11] auf den deutschen Kaiser Friedrich II.).

Die Herrscher jenes besonderen Reiches von Nicäa, welches bekanntlich nach der Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzritter (1204) entstanden ist und bis 1261 fortbestanden hatte, verhielten sich den Bulgaren gegenüber nicht immer freundlich. Besonders hat der nicäische Kaiser Johannes Batatzes (1222–1254), der Schwiegersohn und Nachfolger des Begründers dieses Reiches Theodorus' I. Laskaris, Kämpfe gegen die Bulgaren geführt und ihnen viele Provinzen, vornehmlich in Nordthrazien und Mazedonien, entrissen. Dennoch hat derselbe Kaiser, Johannes Batatzes, aus politischen Gründen im Jahre 1235 seinem Sohne Theodorus die Tochter des Bulgarenkönigs Assan II., Helene genannt, zur Gemahlin gegeben und bald darauf die Unabhängigkeit der bulgarischen Kirche proklamiert, die bisher dem ökumenischen Patriarchat von Konstantinopel unterstand[12]. Der schon wiederholt genannte Theodorus II., Dukas Laskaris, der am Ende des Jahres 1254 als Nachfolger seines Vaters Johannes Batatzes zum Kaiser des Nicäareiches erhoben wurde, setzte siegreich die Kämpfe seines Vaters gegen die Bulgaren fort[13], schloß aber endlich im Jahre 1257 mit ihnen Frieden. Bald darauf verschwand die Assan-Dynastie in Bulgarien, und nach einigen inneren politischen Verwirrungen gelangte die Königsherrschaft dieses Landes in die Hände des Konstantin Toichos, eines tüchtigen Mannes serbischer Herkunft[14]. Obwohl er schon verheiratet war und Vater von mehreren Kindern, so ließ er trotzdem durch Botschaften dem Kaiser Theodorus II. Dukas Laskaris nicht nur bundgenössische Freundschaft ausdrücken, sondern ihn auch um die Hand einer seiner Töchter bitten. Dadurch bezweckte der Bulgarenkönig Toichos, sich auf seinem Throne zu befestigen; er hatte nämlich kein Blutrecht auf den Thron, während die Töchter des nicäischen Kaisers Enkelinnen eines gewesenen Königs von Bulgarien, d. h. des schon oben erwähnten Assan II. waren. Solche Verschwägerung konnte dem König Konstantin Toichos sehr zugute kommen, da sie ihn einem altbulgarischen Herrscherhause näher brachte. Theodorus II. Laskaris von Nicäa hieß den Antrag des Bulgarenkönigs aus politischen Gründen gut und bald darauf gab er ihm seine erstgeborene Tochter Irene zur Frau. Nun ließ der Bulgarenkönig seine erste Gemahlin nach Nicäa bringen, um dadurch in recht auf-

fallender Weise seiner Freundschaft zu dem Regenten dieses Staates und seiner Liebe zu seiner zweiten Frau Ausdruck zu geben[15]. Gleichzeitig gab sich der König Konstantinos Toichos den Zunamen Assan, den wir in der Beischrift seines Porträts in der Kirche von Boyana und ferner in literarischen Denkmälern finden[16].

Die Verschwägerungen, die unter den bulgarischen und den byzantinischen Herrschern während des 13. Jahrhunderts abgeschlossen wurden, hatten sicherlich sehr zur Verstärkung des übrigens schon lange bestehenden Einflusses der byzantinischen Kunst auf die Bulgaren beigetragen. Weitere Verschwägerungen unter den byzantinischen und seldjukidischen Herrscherhäusern haben der byzantinischen Kunst und der übrigen Kultur vorzugsweise Verbreitung in den durch die Nachkommen des Seldjuk in Vorderasien besetzten Ländern geschaffen[17]. Und die abendländischen Kunstelemente, die die Denkmäler von Mystras aufweisen, werden mit Recht auf die Tatsache zurückgeführt, daß mehrere byzantinische Despoten, die in Mystras im 14.–15. Jahrhundert ihre Residenz hatten, sich mit Fränkinnen vermählt hatten[18]. Die Frage, ob die Künstler, die die Porträts in der alten Kirche zu Boyana ausführten, eigens zu dem Zwecke aus dem nicäischen Reiche nach Bulgarien gerufen worden waren, läßt sich nur hypothetisch beantworten. Dagegen ist auch meines Erachtens die Vermutung[19] sehr wahrscheinlich, daß die Maler von Boyana derselben Schule angehörten, aus der die Meister hervorgegangen sind, welche dem Sosandrakloster[20] der Tryphonkirche[21], den Palästen von Nyphäon und anderen Gebäuden im Reiche von Nicäa durch ihre Kunst Pracht und Herrlichkeit verliehen[22].

Die Beischrift jenes Porträts in der Kirche von Boyana, das die Bulgarenkönigin darstellt, gibt uns auch Aufschluß zur Kritik einiger byzantinischer Historiker, nämlich des Georgios Akropolites, des Nikephoros Gregoras und des anonymen Verfassers der im Kodex Marcianus Graecus 407 überlieferten sogenannten „Synopsis Chronica". Alle diese Historiker nämlich erstatten Bericht über die Ereignisse, die zur Ehe des Bulgarenkönigs Konstantin Toichos mit der Tochter des Theodoros II. Dukas Laskaris geführt haben[23]. Während nun Georgios Akropolites[24] und der anonyme Verfasser der Synopsis Chronica[25] die Braut Irene nennen, so nennt Nikephoros Gregoras[26] dieselbe Theodora[27]. Die Beischrift des betreffenden Porträts lehrt uns nun, daß die beiden erstgenannten Historiker in diesem, so wie auch in mehreren anderen Punkten betreffs der Geschichte des nicäischen Kaiserreiches das Richtigere überliefern. Daß diese byzantinische Kaisertochter doppelte Taufnamen, Irene-Theodora, haben sollte, ist kaum anzunehmen, denn die Sitte der doppelten Taufnamen ist beinahe ganz unbyzantinisch. Vielmehr hieß sie Irene nach ihrer gleichnamigen Großmutter, der Tochter des Kaisers Theodorus I. Laskaris und Gemahlin seines Nachfolgers Johannes Batatzes[28]. Demnach haben wir auch in diesem Falle einen Beleg für die mittel- und neugriechische Sitte, nach der die Enkel die Taufnamen ihrer Großeltern zu erhalten pflegen, besonders wenn die letzteren nicht mehr leben[29]. Allerdings hatte der Kaiser Theodorus II. Laskaris von Nicäa eine Tochter namens Theodora, aber sie und ihre Schwester Eudokia[30] wurden nach dem Tode ihres Vaters (1258) auf Veranlassung

des späteren Kaisers Michael VIII., des Begründers der Palaiologen-Dynastie, mit abendländischen Notabeln vermählt. Der in Peloponnes ansässige Mathäus de Vallaincourt, aus der Grafschaft Hainaut, und der Genuese Graf Wilhelm de Ventimiglia werden als die Gatten dieser Kaisertöchter genannt[31]. Welcher von beiden der Gemahl von Theodora gewesen ist, läßt sich bisher nicht mit Sicherheit sagen. Vermutungsweise ist es aber Mathäus de Vallaincourt[32]. Über die späteren Schicksale jener Kaisertochter, die sich mit Wilhelm de Ventimiglia vermählte, unterrichten uns einigermaßen verschiedene Urkunden aus spanischen Archiven. Denn nach dem Tode ihres Gatten suchte sie als Witwe Zuflucht in Spanien und wurde daselbst von dem aragonischen Könige Peter in ausgiebiger Weise unterstützt. Ihre Tochter Beatrix verheiratete sie am 13. April 1282 (?) mit Wilhelm Raimondo de Montecateno (Moncada), dem Herrn von Fraga. Ein Sohn desselben, namens Otto, nahm – wie hier erwähnt sein mag – seinerseits wieder eine nicht näher bekannte Urenkelin des Kaisers Theodoros II. Laskaris von Nikäa, welche Irene hieß, zur Gattin[32a].

Die Königin von Bulgarien, Irene, lebte bis 1270. Infolge ihrer Hetzereien hatte Konstantinos Toichos die Waffen gegen Michael Palaiologos erhoben, weil er als Usurpator den rechtmäßigen Erben des nicäischen-byzantinischen Thrones Johannes IV., den Bruder der Bulgarenkönigin Irene, blenden ließ. Bei diesem Kriege verlor Konstantin Toichos an die Byzantiner erbliche Teile seines Reiches, darunter die wichtigen Städte Philippopel und Stenimachos, sowie die an dem östlichen Gestade des Schwarzen Meeres gelegenen, damals und noch heute bedeutenden Stapelplätze Mesembria und Anchialos. Nach dem Tode der Königin Irene aber schloß Konstantin Toichos mit dem Kaiser Michael Palaiologos wieder Frieden und Freundschaft und nahm Maria, eine Nichte letztgenannten Kaisers, zur dritten Frau. Diese, eine ehrgeizige und recht üble Byzantinerin, spielte zu ihrer Zeit eine große Rolle in dem Staatsleben Bulgariens; sie überlebte ihren Mann, an dessen Katastrophe sie nicht wenig schuld gewesen ist, um sich im Frühjahr 1278 mit dem Usurpator Ivajlo, einem ursprünglich gemeinen Hirten, zu vermählen[34].

Über den Sebastokrator Kalojan sind wir weniger unterrichtet. Sein Name ist griechisch (= der gute Johann); er erinnert uns einerseits an den Beinamen des byzantinischen Kaisers Johannes II. Komnenos (1118–1143) und andererseits an den bulgarischen König Kalojan (1197–1237), der sich den Namen „Romäertöter" beilegte[35], wie schon früher der byzantinische Kaiser Basileios II. (976–1025) sich als Bulgarentöter rühmte. Den Eigennamen Kalojan treffen wir in früheren Jahrhunderten und noch heute unter dem Volke nicht nur in Griechenland, sondern auch in den anderen Balkanstaaten und auch in Italien. Die Beischrift des betreffenden Porträts in der Kirche zu Boyana lautet in deutscher Übersetzung: „Kalojan der Sebastokrator, der Vetter (oder Brudersohn?)[36] des Zaren, der Enkel des heiligen Stephan, des Serbenkönigs"[37]. Allein der Ehrentitel Sebastokrator, der wie bei den Byzantinern, so auch bei den Bulgaren den näheren Verwandten des Kaisers verliehen wurde[38], wäre genügend, die Verwandtschaft des Kalojan mit dem Bulgarenkönig Konstantin

Toichos zu beweisen. Diese Verwandtschaft soll mütterlicherseits gewesen sein[39]. Immerhin waren beide Männer, der Bulgarenkönig Konstantin Toichos und der Sebastokrator Kalojan, Enkel des Serbenkönigs Stephan I. Nemanja, der bekanntlich als Mönch unter dem Namen Symeon im Jahre 1200 auf dem Athosberg sein Leben beschloß, wo er mit seinem Sohne Rastko, als Mönch Sabbas († 1235 oder 1237), das noch existierende Chilandarkloster begründet hatte[40]. Die Familie des Konstantin Toichos war schon vor seiner Erhebung zum Bulgarenkönig in der Nähe von Sophia reich begütert[41].

Die ursprünglichen Wandmalereien der alten Kirche zu Boyana haben die Jahrhunderte hindurch Zusätze usw. erfahren, wovon aber die oben beschriebenen Porträts verschont geblieben zu sein scheinen. Die Zeit hat sie hie und da nachgedunkelt und sonst angegriffen, wie es auch die obigen Abbildungen erkennen lassen.

Der archäologischen Gesellschaft zu Sophia, die schon seit mehreren Jahren so planmäßig mit der Erhaltung und Erforschung der Denkmäler Bulgariens vorgegangen ist und so gute Erfolge erzielt hat, liegt die Aufgabe ob, weitausgreifende Sicherheitsmaßregeln in der alten Kirche zu Boyana zu treffen. Sie verdient diese Obhut in jeder Beziehung.

[1] Zur Lage und Geschichte des Ortes vgl. besonders C. J. Jireček, Geschichte der Bulgaren. Prag 1876, S. 197, 269, 427, 443; derselbe, Die Heerstraße von Belgrad nach Konstantinopel und die Balkanpässe. Eine historisch-geographische Studie. Prag 1877, S. 81, 106; derselbe, Das Fürstentum Bulgarien. Prag, Wien, Leipzig 1891, S. 76, 262, 372 ff. (S. 373 ein Ansichtsbild: Vitoša-Landschaft, Dorf Bojana bei Sofia). Siehe auch die folgende Anmerkung.

[2] Über die fragliche Kirche zu Boyana und ihre Wandmalereien und Inschriften vgl. R. Zafarik in der serbischen Zeitschrift „Glasnik" Bd. VII (1855), S. 489–491; C. J. Jireček, Geschichte der Bulgaren, S. 269; derselbe, Das Fürstentum Bulgarien, S. 262, 373–374; derselbe, Geschichte der Serben, Bd. I (Gotha 1911), S. 316 Anm. 3; G. Balatscheff, Minalo, Bd. II, 1911, S. 3 ff.; Alice Gardner, The Lascarids of Nicaea. The story of an empire in exile. London 1912, S. 394–295 (in beigegebenen Tafeln stehen auch die unten von uns beschriebenen Porträts; jene von Konstantinos Toichos und Irene Laskaris sind farbig nachgebildet); B. F(ilow), Die Fresken der Boyanakirche bei Sofia in den „Izvěstija der bulgarischen archäologischen Gesellschaft, Bd. III, 1912–1913", S. 303–304; Nikos A. Bees, Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulaliosfrage und den Mosaikschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel (S. A. aus dem Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXXIX und XL), Berlin 1917, S. 48, Nr. 17; derselbe in der Berliner philol. Wochenschrift Bd. XXXVII, 1917, Nr. 33/34 (25. August), Sp. 1036–1037.

[3] Zur Pantokratordarstellung vgl. die zusammenfassenden Ausführungen von Ernst Gerland, Der Mosaikschmuck der Homburger Erlöserkirche. Ein ikonographischer Versuch (= Verein für Gesch. und Altertumskunde zu Homburg v. d. Höhe, XI. Heft der Mitteilungen). Homburg v. d. Höhe, 1911, S. 16 ff. Dazu Nikos A. Bees, Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulaliosfrage S. 30 ff.

[4] Siehe die diesbezügliche Abbildung bei B. F(ilow), a. a. O. S. 304.

[5] Nikos A. Bees, In der Berliner philol. Wochenschrift a. a. O.

[6] Siehe am bequemsten Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis Bd. II, Sp. 1340 ff.

[7] Nikos A. Bees, Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulaliosfrage und der Mosaikschmuck der Apostelkirche, S. 44 ff.

[8] Öfters ist der Nimbus der Nichtheiligen bei den Byzantinern nicht kreisförmig, sondern quadratisch.

Über den Ursprung des quadratischen Nimbus vgl. W(ladimir) de Grüneisen in dem Archivio della R. Società Romana di storia patria, Bd. XXIX (1906), S. 229 ff.

[9] Siehe N. A. Mouchmoff, Les monnaies antiques de la Peninsule Balkanique et les monnaies des rois Bulgares du moyen-âge (bulgarisch). Sofia 1912, S. 489 ff. Taf. LXIV Nr. 47 und LXVII Nr. 8–11; derselbe, bulgarische Münzen mit dem Doppeladler (bulgarisch) in Izvěstija der bulgarischen archäol. Gesellschaft, Bd. III (1912–13), S. 81–87; dagegen J. N. Sboronos, Wie entstand und wie heißt der byzantinische Doppeladler? (griech.), Athen 1814, S. 40 f., Anm. 4. Vgl. auch A. Heisenberg, Aus der Geschichte und Literatur der Palaiologenzeit (= Sitzungsberichte der bayr. Akad. d. Wiss., philos.-philol. u. hist. Klasse 1920, 10. Abhandlung), München 1920, S. 17.

[10] Über diesen Kaiser als Person und Schriftsteller siehe besonders die spezielle Studie von Jean B. Papadopulos, Théodore II. Lascaris, empereur de Nicée, Paris 1908 (vgl. dazu N. A. Bees in der Berliner philol. Wochenschrift Bd. XXXVII, 1917, Nr. 32, 11. August, Sp. 1003).

[11] Sie ist erstmalig von J. B. Papadopulos, a. a. O. S. 183–189 und besser von Stephanos N. Dragumis in der Athenischen Zeitschrift „Byzantis" Bd. II (1911/12), S. 404–413 veröffentlicht (vgl. auch A. Heisenberg in der Byzantinischen Zeitschrift Bd. XXII, 1913, S. 541; N. A. Bees, a. a. O.

[12] Vgl. zuletzt N. A. Bees in der Berliner philol. Wochenschrift Bd. XXXVII (1917), Nr. 5, 3. Februar, Sp. 144, 148, 150 f.

[13] Auf die topographischen Fragen des ersten Feldzuges des Theodoros II. Laskaris gegen die Bulgaren im Jahre 1255/56 bezieht sich eine sehr solide Studie des ehemaligen griechischen Ministerpräsidenten Stephanos N. Dragumis in der athenischen Zeitschrift „Byzantis" Bd. II, 1911/12, S. 201–215.

[14] Siehe unten S. 108.

[15] Vgl. K. J. Jireček, Geschichte der Bulgaren, S. 269 ff.; B. Kalligas, Studien zur byzantinischen Geschichte (griech.), Athen 1894, S. 225 ff; A. Miliarakis, Geschichte des Kaiserreichs von Nikaia und des Despotats von Epirus (griech.), Athen 1898, S. 477 ff.; J. B. Papadopulos, a. a. O., S. 124 f.; A. Gardner, a. a. O., S. 230 f.

[16] K. J. Jireček, a. a. O., S. 269 f.; derselbe, Geschichte der Serben, Bd. I, S. 316.

[17] Vgl. Fr. Sarre, Reise in Kleinasien. Forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes. Berlin 1896, S. 42; N. A. Bees, Die Inschriftenaufzeichnung des Kodex Sinaiticus Graecus 508 (976) und die Maria-Spiläotissa-Klosterkirche bei Sille [= Texte und Forschungen zur byzantinisch-neugriechischeu Philologie Nr. 11 Berlin-Wilmersdorf 1922.

[18] W. Miller, The Latins in the Levant. A history of Frankish Greek (1204–1566), London 1908, S. 421 f.

[19] A. Gardner, a. a. O., S. 294 f.

[20] Zur Lage und Geschichte dieses Klosters vgl. zuletzt J. Keil-A. von Premerstein, Bericht über eine Reise in Lydien und der südlichen Äolis (= Denkschriften d. kais. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse, Bd. LIII, 2) Wien 1908, S. 61–62; Nikos A. Bees, in Berl. Phil. Wochenschrift Nr. 33/34 (25. August 1917), Sp. 1033.

[21] Vgl. A. Miliarakis, a. a. O., S. 485.

[22] Vgl. A. Gardner, a. a. O., S. 291 ff.

[23] A. Miliarakis, a. a. O., S. 478/79, Anm. 2, notiert, daß ein Brief des Priesters Nikolaus Karanteros, Notar von Palatia (= Milet), an den Abt des Patmosklosters gerichtet, über die Verschwägerung des Kaisers Theodoros II. Dukas Laskaris mit dem Bulgarenkönig Konstantinos Toichos berichtet; das stimmt aber nicht. Die in Betracht kommende Stelle des Briefes (bei Fr. Miklosich-J. Müller, Acta et Diplomata XI, Wien 1890, S. 197 ff. ediert) lautet: „*ὁ αὐθέντης ἡμῶν ὁ βασιλεὺς ὁ ἅγιος* [Theodoros II. Laskaris] *τῇ τοῦ θεοῦ κραταιᾷ χειρὶ τὸν τῆς δύσεως ἐτροπώσατο πάντα ἐχθρὸν καὶ πολέμιον καὶ ἀπεκατέστησεν εἰρήνην βαθεῖαν μετά τε τοῦ Ἀσάνη καὶ τοῦ συμπεθεροῦ αὐτοῦ. Ἐπληρώθη γὰρ, ὡς ἐμάθομεν, καὶ ὁ γάμος, ἀλλὰ δὴ καὶ κάστρα ἀπέδοτο ὁ συμπεθερὸς πρὸς τὸν αὐθέντην ἡμῶν τὸν βασιλέα τὸν ἅγιον, τό τε Δυράχιν καὶ ἄλλα κάστρα . . .*" Hier ist *συμπεθερὸς* (verschwägert) = der

Despot, von Epirus, Michael II. Angelos Komnenos, dessen Sohn Nikephoros sich mit Maria, der Tochter des Kaisers Theodoros II. Dukas Laskaris vermählt hatte. Die im letzteren Teile der oben angeführten Stelle stehenden Angaben sind mit den Berichten des Georgios Akropolites (Ausgabe von A. Heisenberg, Bd. I, S. 132 f., 30 ff.) der „Synopsis Chronica" (bei K. N. Sathas, Bibliotheca Graeca medii aevi. Bd. VII, Paris-Venedig 1894, S. 526 f.) und d. Nikephoros Gregoras (Bonner Ausgabe) Bd. I, S. 57) zu vergleichen (vgl. auch P. Kalligas, a. a. O., S. 227; C. Jireček im Archiv für slav. Philologie, Bd. XXI, 1899, S. 626; A. Miliarakis, a. a. O., S. 453 f., 483; J. B. Papadopulos, a. a. O., S. 97 f., 116 ff. und 122 ff.; A. Gardner, a. a. O., S. 226 ff.).

[24] Ausgabe von Heisenberg, Bd. I, S. 152, 19; 154, 3 (vgl. auch S. 100, 6).

[25] Bei K. N. Sathas, a. a. O., S. 533.

[26] Bonner Ausgabe, Bd. I, S. 61, 14; 63, 7.

[27] J. B. Papadopulos, a. a. O., S. 140 nennt die bewußte Tochter des Kaisers Theodoros II. Dukas Laskaris unrichtig Maria, dagegen S. 125 richtig Irene.

[28] Es ist zu bemerken, daß die zweite Gemahlin des Bulgarenkönigs Johann II. Assan, des Großvaters unserer Irene, ebenfalls Irene hieß. Sie war eine Tochter des Theodoros Angelus, des Despoten von Epirus. Die Mutter unserer Irene aber, d. h. die Kaiserin Helene, entsproß der Ehe des Johann II. Assas mit seiner ersten Frau, die Maria hieß und aus Ungarn stammte.

[29] Diese Sitte der Griechen beruht eigentlich auf dem Volksglauben, daß die verstorbenen Großeltern in den Enkeln weiterleben; dagegen hat man in früheren Zeiten vermieden, die Namen der Großeltern schon zu deren Lebzeiten den Enkeln zu geben.

[30] Georgios Akropolites. Ausgabe von Heisenberg. Bd. I, S. 154 (vgl. auch S. 311); Nikephoros Gregoras, Bonner Ausgabe, Bd. I, S. 63, 92 f.; Georgios Pachymeres, Bonner Ausgabe, S. 180 f. (vgl. auch S. 35 f.).

[31] Georgios Pachymeres, Bonner Ausgabe, S. 180 f.; vgl. Du Cange, Familiae Byzantinae, Paris 1680, S. 223 f; Lebeau, Histoire du Bas-Empire. Ausgabe von De Saint-Martin und Brosset, Bd. XVIII, Paris 1835, S. 34; A. Miliarakis, a. a. O., S. 482; J. B. Papadopulos, a. a. O., S. 140.

[32] Trotz der Bestätigung von Nikephoros Gregoras, Bonner Ausgabe, Bd. I, S. 92 f., möchte ich die Sache nur als Vermutung aussprechen, denn dieser Historiker berichtet über die Nachkommenschaft des Kaisers Theodoros II. Dukas Laskaris mit häufiger Verwechselung der Namen.

[32a] I. Carini, Gli archivi e le biblioteche di Spagna, Palermo 1884, Bd. I, S. 68, Bd. II, S. 19; dazu Sp. P. Lambros, *Νέος Ἑλληνομνήμων*, Bd. VI (1909), S. 264–265, 269–271.

[33] C. J. Jireček, Gesch. d. Bulgaren, S. 272.

[34] Ebenda, S. 272 ff.

[35] Georgios Akropolites, Ausgabe von Heisenberg, Bd. I, S. 23, 16–19.

[36] = bratučed.

[37] C. J. Jireček, a. a. O., S. 269, Anm. 1.

[38] Ebenda, S. 386.

[39] Ebenda, S. 269, Anm. 1; C. J. Jireček, Gesch. der Serben, Bd. I, S. 316.

[40] Siehe besonders A. Miliarakis, a. a. O., S. 640 ff., u. zw. C. J. Jireček, Gesch. der Serben, Bd. I, S. 255–279, 298 f.

[41] C. J. Jireček, a. a. O., S. 269; P. Kalligas, a. a. O., S. 229.

G. GEROLA, TRENTO:
IL RESTAURO DEL BATTISTERO ARIANO DI RAVENNA.

Il vecchio battistero degli Ariani in Ravenna, se già nei più antichi tempi della sua storia aveva subiti notevoli rimaneggiamenti, anche nei secoli a noi più vicini dovette sottostare a nuove radicali trasformazioni.

Nè alludesi con ciò alla fine decorazione pittorica (di cui rimane ancora una piccola zona nell'absidiola di settentrione[1]) eseguita allorquando quella conca sussisteva tuttora per intero; od alla aggiunta della ancona rappresentante la Madonna fra due angeli[2], che noi vedemmo sopra l'altarino settecentesco di marmo[3]: lavori tutti della prima metà del secolo XVI. Ma sì bene alla vasta opera di riforma barocca, attraverso la quale il battistero uscì barbaramente sacrificato e trasformato in modo irriconoscibile.

L'epoca di quei rimaneggiamenti, che è molto verosimile stiano in rapporto colla creazione della Confraternita della Croce – fondata secondo alcuni nel 1608, eretta secondo altri dai conti Taddeo Ginanni (+ 1652) e Lodovico Raisi (+ 1668) –, era testimoniata dallo stile delle lesene e da altri stucchi interni: i quali nell'arcone comunicante col locale della confraternita stessa mostravano per ben due volte in ogni spallatura i monti di tre cime ed una volta la stella attribuibili forse allo stemma di papa Alessandro VII (1655–1667); mentre Gerolamo Fabri esplicitamente assegna al commendatario cardinale Cesare Rasponi (+ 1676) quella che con imperdonabile eufemismo egli chiama opera di restauro, contemplante, a quanto assicura, l'alzamento del piano interno (ed evidentemente anche l'eliminazione delle absidiole minori e le altre riforme all'architettura dell'edificio); la ripassatura dei mosaici (se non anche la fatale distruzione di tutte le parti superstiti della decorazione musiva e gipsea delle zone inferiori all'interno); l'esecuzione dei nuovi stucchi dorati e delle pitture a fresco (con che si allude probabilmente alle grandi figure nei pennacchi della cupola, di cui non restano più che scarsissimi avanzi); e finalmente, secondo altra testimonianza, l'erezione del portichetto esterno[4].

Rinserrato tutt'ingiro, tranne che da oriente e settentrione, da fabbricati di varia epoca e sopraelevato di piano, il battistero vedeva così ridotte le sue forme ad un semplice ottagono, donde sporgeva ad oriente una nuova abside tutta sgangherata – probabilmente con due finestre laterali –, mentre il lato di occidente, aperto fino al sommo ad arco, dava accesso alla Confraternita della S. Croce, annessa verso ponente all'antico tempietto. Tre accessi eransi volta a volta praticati nei lati di greco, di scirocco e di maestro: per il primo dei quali erasi utilizzato un piccolo

portale marmoreo bizantino di ignota provenienza. Due grandi finestre spalancate a nord est ed a settentrione (gli unici due lati, insieme a quello di mattina, che non fossero rimasti racchiusi fra gli edifici addossati al vecchio battistero) avevano ridata luce all'interno. Ed un portichetto ad archi, accostato davanti a quei tre lati prospicenti sulla piazzetta, completava la nuova economia del monumento[5].

Le soppressioni del 1773 e del 1797 portarono l'ultimo colpo al monumento. La chiesa della Confraternita fu di bel nuovo tagliata fuori definitivamente; delle porte non rimase aperta che quella di greco, e di finestre solo quella di settentrione (senza contare l'informe finestraccia dell'abside); lo stesso portichetto esterno fu demolito nel 1899.

Così ridotto, l'edificio trovavasi in condizioni veramente miserevoli. Gli elementi architettonici antichi, camuffati o nascosti sotto i moderni rifacimenti, reclamavano di essere rimessi di bel nuovo in vista; e le parti più recenti, destituite di qualsiasi valore artistico, anzi per lo più disarmoniche e triviali all'eccesso, mancavano di qualsiasi titolo per l'ulteriore loro conservazione. La R. Soprintendenza ai monumenti della Romagna credette suo dovere procedere ad una totale campagna di redenzione, tanto più consigliabile in quanto che l'esame del monumento, a giudicare dalle palesi sue condizioni di allora, non presentava alcuna evidente incertezza o difficoltà nell'opera di ripristino[6].

Nel 1914 fu così acquistato dal governo l'intero battistero. Più tardi venne pure comperato un piccolo angolo della casa attigua: il che permise, colla demolizione di quel muro, di rimettere in vista anche il lato di maestro dell'ottagono; mentre altre convenzioni coi confinanti resero possibile la ricostruzione dell'absidiola di mezzogiorno e di buona parte di quella di sera.

* * *

I lavori, cominciati nei primi mesi del 1916 ed interrotti più volte per le eccezionali condizioni di quegli anni di guerra, furono conclusi nel 1919[7].

Lo scavo interno dell'edificio rivelò alcuni particolari di notevolissimo valore. La pianta dell'edificio risultò senz'altro ottagonale, con quattro nicchie sporgenti dai lati di oriente, di mezzogiorno, di sera e di tramontana, fra cui quella absidale di mattina più ampia delle altre; e con due porte nei lati intermedi più occidentali. Ma la risega interna di fondazione gira tutto attorno al perimetro dell'edificio, anche sotto alle soglie delle porte ed alle basi degli arconi delle absidi. Poco sopra tale livello restano gli avanzi del pavimento originale, costituito di diversi strati: un battuto a secco di mattoni rotti; una gettata di mattone grosso pesto, frammisto a calce e sabbia; ed un secondo letto consimile, ma con coccio pesto più sottile. In quest'ultimo impasto erano visibili le impronte delle lastre marmoree rettangolari e delle guide di orlo in giro del pavimento originale. Verso il centro una buca irregolare denotava forse che l'impasto, attaccato alla base della vasca battesimale, era stato divelto insieme con essa. Il pavimento dell'abside risultava sopraelevato

mediante un gradino, di cui fu trovato il muricciolo di fondazione, largo 40 centimetri[8].

Contemporanea al pavimento originale del battistero era la piccola tomba scoperta, nell'interno dell'ottagono, presso la porta di maestro. Di forma rettangolare – e intonacata – si restringeva superiormente, grazie alla sporgenza scalare dei mattoni che formavano come un inizio di volta, mentre tuttavia la copertura nella parte mediana era completata da grosse lastre di cotto, su cui passava l'impasto originale del pavimento. Conteneva, insieme a terriccio, resti incompleti di almeno due cadaveri.

Un piccolissimo loculo, con frammenti della cassa di cedro ed avanzi della ossa di un fanciullo, era stato scoperto nell'interno del battistero stesso anche nel 1866. Nè sembra che le due tombe possano identificarsi fra loro, mentre quest'ultima apparirebbe situata ai piedi della parete di sud est[9].

L'ipotesi molto discussa[10] che tanto questo quanto il battistero cattolico di Ravenna avessero in origine servito per edifici termali pagani, appare da tali scoperte seriamente contraddetta, almeno nei riguardi del battistero ariano. Ma sull'argomento ritorneremo anche più oltre.

Varie sono le traccie di successivi alzamenti del piano del battistero.

A circa 90 centimetri dal pavimento originale si rilevarono avanzi di un piano costituito di impasto rosato (dello spessore di cm. 3), posante sopra un letto di sabbia (di cm. 6), sovrapposto ad un costipato terrapieno. In rapporto con tale pavimento sono senza dubbio la soglia di marmo rosso intercalata nella porta di maestro, come pure le poche lastre marmoree pavimentali trovate entro l'absidiola nord.

Un successivo piano, tradito da altra soglia – ma assai più ristretta –, nella porta stessa, fu constatato 75 centimetri più sopra. Il materiale di riempimento era stavolta costituito da due strati di rottami, fra cui emergevano i calcinacci e numerosi avanzi di mosaico e di stucco: il che è quanto dire che il pavimento erasi piantato sull'ecatombe di buona parte della decorazione parietale del battistero, della quale riparleremo.

Alla distanza ancora di 60 centimetri stava il piano moderno – quello cioè del cardinale Cesare Rasponi –, formato di mattonelle di cotto e del disco centrale di porfido (certo di provenienza antica).

Nei lavori di restauro il piancito fu riportato all'incirca al piano intermedio (secondo): sì da lasciare intatta al suo posto la soglia di marmo rosso nella porticina di nord ovest.

Quali tratti di muratura siansi riscontrati nello scrostare i singoli lati del battistero, sì dentro come fuori, e quali modificazioni avessero subìto i lati stessi attraverso ai secoli, appare a sufficenza dalle tavole che, d'incarico della Soprintendenza, furono eseguite dal prof. Alessandro Azzaroni durante quei lavori. (cfr. tav. XV.)

Lo stato delle murature indica a sua volta il criterio che ragionevolmente doveva seguirsi per il ripristino: il quale fu iniziato all'interno. La condizione primitiva del

monumento appariva evidente con tutta certezza ed in tutti i suoi particolari, eccezione fatta per il dettaglio della finestrina absidale, di cui diremo tantosto. Di modo che la restituzione di quelle cortine al loro stato originale si palesava come il provvedimento più ovvio e più ragionevole: calcolandosi che la presente relazione, data alle stampe, avrebbe illuminato lo studioso sui più minuti particolari, rendendo ragione altresi dei pochi problemi di dubbio riscontrati nel procedere dei restauri.
Del resto qualsiasi altro criterio di restauro avrebbe irrimediabilmente sacrificato i risultati dei lavori stessi, ed impedito di valorizzare in modo palese le scoperte effettuate nel corso delle esplorazioni. A volersi asternere nel modo più assoluto da qualsiasi opera di completamento, sarebbe occorso riempire tutte quelle lacune con muratura affatto moderna, la quale non solo avrebbe occultati gli importanti elementi emersi durante l'opera di ricerca, ma, dovendosi usare di materiale disforme dall'antico, avrebbe costituito una insanabile bruttura ed un pericolo per la coesione delle varie parti del monumento. Chiunque esamini la tavola qui pubblicata, potrà agevolmente giudicare se il decoro e la statica del monumento potevano consentire di colmare quei vani così irregolari con mattoni moderni, che, assai più sottili degli antichi (questa è infatti la sola evidente loro differenza dal materiale bizantino), non corrispondono menomamente ai corsi della muratura originale e non si prestano quindi ad alcuna normale operazione di rattoppo.
Il lato orientale apparve modificato quasi totalmente in causa della costruzione della nuova abside barocca, assai più elevata. L'esistenza della grande finestra che fu da noi ripristinata nella parte superiore è quindi puramente congetturale: ma pressochè certa, sia per ragioni di simmetria colle rimanenti, sia per analogia di quanto avviene nel battistero Neoniano[11]. Meglio ancora per l'arcone della sottostante calotta absidale, del quale rimaneva evidente l'impostatura iniziale, sia alla sinistra come a destra, e che potè quindi essere ricostruito, del pari che il catino medesimo, su elementi probativi.
Ma nello sviluppo absidale un profondo squarcio di muro, rinchiuso più di recente, tenne a lungo perplessi di fronte al problema se in esso si dovesse o meno riconoscere la traccia di una finestra primitiva – chè infatti sarebbe stato da considerarsi un errore tanto il volerla riaprire se originariamente non esisteva, quanto l' ometterla se anticamente invece c'era.
Gli orli di quello squarcio non presentavano alcuna traccia di spallature primitive; ma gli ultimi mattoni in basso apparivano tagliati irregolarmente a strombatura, come per foggiare una finestra che in epoca posteriore fosse stata aperta in rottura. Il quesito non era tuttavia risolto neppure con tale constatazione, nulla impedendo che tale vano seriore avesse sostituito una antecedente finestrina più ristretta, destinata a rischiarare il centro dell'abside, come è consuetudine dell'epoca bizantina. Dopo maturo esame, parve tuttavia preferibile di rinunciare a qualsiasi foro, sia perchè non sarebbesì saputo come precisamente formarlo; sia perchè, dovendo l'edificio servire a battesimi per immersione, era forse più ovvio credere che man-

cassero completamente le finestre inferiori, attraverso cui dall'esterno si potesse spingere lo sguardo indiscreto al di dentro.
Ai lati della breccia centrale, altre due rotture indicavano la presenza di due finestre assai tarde. Quella di destra, poi ostruita, era larga cm. 60 e alta circa 1 metro, di luce rettangolare, con battenti in gesso. Quella di manca da prima era forse stata eguale, ma poi erasi ampliata nella foggia sgraziata del nuovo finestrone quadrangolare, munito di ferriata.
Assai più antica, sebbene pur essa praticata in rottura e quindi posteriore alla fabbrica primitiva, va considerata la nicchia rettangolare sprofondata nella parte destra del giro absidale, poco sopra allo zoccolo affrescato. Alta 73 cm., larga 67 e profonda 47, serviva di ripostiglio ed era perciò scompartita da una lastra marmorea. Conteneva alcune ceramiche cinquecentesche; ma era poi stata murata in epoca ancor più recente.
Notevole il cordone in muratura girante a basso intorno all'abside: inteso forse soltanto allo scopo di evitare il raccogliersi della polvere. Da rimarcarsi pure l'intacco il quale testimonia la presenza di una transenna, già posata sul ricordato gradino per cui l'abside restava segregata dal resto del sacello. E non privo di importanza pure il pezzo di sasso, ora infranto, il quale sporgeva originariamente dal sommo del muro orientale, all'inizio del mosaico, foggiato probabilmente a mensola, ma di cui non è ben chiaro lo scopo.
Assai più semplici sono le cose per il seguente lato di scirocco. La sua finestra, sebbene allungata inferiormente, in epoca più recente, è tuttavia l'originaria. Ed il grande squarcio centrale più in basso, successivamente racchiuso con murature di ben cinque epoche diverse (fino alla cortina che ostruì l'ultima porta rettangolare che aprivasi colà) non può trarre in inganno, perchè tutta la parte inferiore della parete è ancora intatta a dimostrare che il lato stesso era anticamente costituito di muratura continuativa, senza alcuna porta originale[12].
Nel lato di mezzogiorno la finestra è di bel nuovo antica, anche se ancor una volta allungata al posto della banchina. E originario è tutto l'arco del nicchione, del quale conservasi per di più la parte inferiore: di modo che il ripristino dell'absidiola si presentava come totalmente sicuro. Completata (mediante semplice architrave di marmo) fu pure durante i restauri la finestrella assimmetrica a doppio sguancio che, in epoca seriore, ma tuttavia ben remota, erasi aperta lungo il giro absidale.
Completamente intatta fu trovata la finestra nel successivo lato di libeccio. E della sottostante porta, malgrado un ampio rimaneggiamento posteriore, furono scoperti due tratti delle spalle, colla impostatura dell'arco da una parte come dall'altra: sì da derimere ogni dubbiosità per il suo ripristino.
Il lato di ponente è alle stesse condizioni die quello di mattina – e peggio ancora –, in causa del grande arcone barocco di comunicazione colla chiesa della Confraternita. Se la finestra e l'arco del catino furono da noi rifatti completamente nuovi, originale è invece la parte inferiore dell'absidiola. Ma l'abside stessa non fu potuta

ricostruire per intero, in causa dell'invadenza della scala della retrostante abitazione moderna.
Degna di speciale rimarco è la circostanza che la parte inferiore del giro dell'absidiola è tuttora l'antica: e fu certamente in uso per lungo tempo, se in essa potè essere praticata, a sinistra, in epoca seriore una nicchietta arcuata – che posteriormente ancora fu colmata in basso –. I resti di muro originale si spingono tuttora tanto in alto, da risultarne evidente che il grande arco di comunicazione colla retrostante chiesa venne aperto soltanto quando il sacello aveva raggiunto il suo piano più elevato: che è quanto dire all'epoca della erezione della Confraternita della Croce, nel secolo XVII. Resta quindi esclusa nel modo più assoluto l'ipotesi da altri avanzata che già nei secoli dell'alto medioevo il battistero avesse avuto un prolungamento nella sua parte di occidente, in seguito al quale il vecchio sacello avrebbe servito semplicemente di coro alla nuova chiesa[13].
Il lato di maestro mantieme intatta la vecchia finestra e conserva tuttora per intero le spallature e l'inizio dell'arco della sua porta: la quale mostra di essere stata accorciata una prima volta fino alla soglia di marmo rosso e successivamente ristretta e per ben due volte sopraelevata in rispondenza col terzo e col quarto pavimento del tempietto.
La finestra del lato di settentrione, sebbene trasformata in rettangolare, mostra all'esterno un piccolo tratto della spallatura di origine, con qualche accenno anche – all'interno – del posto ove si svolgeva l'impostatura del suo arco. Intatto è poi l'arcone inferiore, colle sue spalle e colla parte più bassa del giro absidale: dove, alla destra, si interna ancor una volta una nicchietta più recente, di forma rettangolare, con lastre marmoree.
L'ultimo lato, quello di greco, trovasi in analoghe condizioni del precedente nei riguardi della finestra. Nella parte inferiore, ove sono le traccie di due successive porte, relativamente recenti, l'una più larga, l'altra più ristretta, conserva lateralmente tanta parte di muro antico da palesare che in origine nessuna apertura era praticata in questa parte del muro. Che vi fosse una porta dell'ampiezza di quelle dei lati di libeccio e di maestro è escluso categoricamente; e tutto induce a concludere che, mentre i due lati di greco e di scirocco erano costituiti di muratura piena, le porte dell'ottagono fessero limitate agli altri due lati simmetrici.
Il tetto dell'ottagono, che era stato modificato da nuove falde e ricoperto con materiale più recente, fu da noi ripristinato nella presumibile gua foggia antica. In tale occasione fu riscontrato qualche avanzo delle vecchie anfore che, analogamente a quanto avveniva nel Mausoleo imperiale e nell'abside di S. Michele a Frigischio[14], costituivano i rinfianchi della volta del catino[15]; e furono pure trovate alcune tegole romane che i costruttori bizantini del tetto avevano utilizzato, dopo averle private del risalto degli orli, come semplici mattoni[16].
Il tetto dell'abside principale fu ricostruito ex novo, sul tipo degli altri manufatti comsimili della stessa epoca.
Del tettuccio dell'absidiola di tramontana diremo più avanti.

* * *

Il restauro dell'ottagono del battistero, colla sua abside maggiore, le sue tre absidiole e le sue due porte, era così ultimato, quando nuovi elementi emergevano, i quali, mentre portavano un inatteso contributo alla storia del monumento, complicavano però gravemente il problema del ripristino.

Certe arcate all'esterno dei lati non absidati, le quali facilmente potevano scambiarsi per archi di scarico, ad un più attento esame si palesarono come avanzi di impostature di volta; e, in rapporto con essi, certe irregolarità di muratura si dimostrarono come resti dei rispettivi rinfianchi, o addirittura come mozziconi di altri muri aggettanti al di fuori. Ciò fu messo facilmente in rapporto con certe tipiche peculiarità dello schema esterno del battistero, che tradivano a lor volta un intento tutto speciale e ben determinato. E, completate le ricerche mediante assaggi e scavi periferici, si arrivò cosi all'inattesa conclusione che il battistero attuale non costituisce se non il nucleo centrale della fabbrica primitiva, mentre in origine attorno ad esso correva tutto in giro un andito, assai più basso che non l'ottagono mediano e coperto di volta, il quale con altrettanti lati paralleli circondava l'edifizio centrale e le rispettive absidiole, interrompendosi soltanto per lasciar sporgere l'abside principale di mattina. L'eccezionale importanza della quale constatazione apparisce evidente di per sè.

Quei resti di volta, innestati entro ai lati del battistero, furono chiaramente riconosciuti nelle pareti esterne di scirocco, di libeccio, di maestro e di greco, sotto alla cornice che corre orizzontalmente a metà altezza dei muri dell'ottagono e che costituiva appunto il paracqua del tetto dell'andito esterno. Non furono potuti notare invece negli altri quattro lati, in quanto che – a parte gli edifici moderni che impediscono l'esame – mancano comunque le parti superiori delle rispettive absidiole, entro cui le volte originariamente dovevano inserirsi; e in quanto che l'abside principale restava esclusa ad ogni modo dall'ambito del corridoio.

Il corridoio stesso, prima di raggiungere quell'abside, era chiuso, da una parte e dall'altra, da un muro di fonde. Di tale parete, totalmente coeva col resto del battistero, si mantiene tuttora un piccolo rudere, sporgente dall'angolo di incontro dei due lati di oriente e di scirocco: e in esso si apre una finestrina, ora frammentaria[17]. Dell'altra parete, alla coincidenza dei lati di mattina e di greco, resta l'attacco pospicente verso l'absidiola di settentrione[18]: ma ne furono esplorate anche le fondazioni[19]. Gli avanzi della immorsatura dell'una parete come dell'altra entro ai muri del battistero, dimostrano fino a che altezza le due cortine si collegassero originariamente col nucleo murario dell'ottagono: ma le pareti proseguivano, senza ulteriore immaschiatura, anche più in alto[20].

L'esplorazione dei lati esterni dell'andito, difficoltata dalla presenza dell'acqua e dall'ingombro delle fabbriche moderne, portò i risultati parziali che appariscono dalla pianta. In complesso risulta evidente che, se i nuclei murari corrispondenti agli angoli dell'edificio resistettero più a lungo, tutto il resto fu ben presto distrutto e sconvolto, sopra tutto allorquando il terreno esterno fu convertito in sepolcreto mediante la costruzione di numerose tombe, di varia epoca ed a vario livello.

Mancante il primo angolo da presso l'abside principale; distrutto anche il secondo, al cui posto fu trovato un' informe sepoltura; si mantiene invece in buone condizioni il muro angolare seguente, sebbene rimaneggiato pur esso[21].
Quinci innanzi, di fronte al lato di maestro del battistero, il muro fu potuto esplorare insinuandosi dentro alla grande vasca di cloaca, di cui esso ebbe in epoca posteriore a costituire una delle pareti.
E così, penetrando entro all' avvolto da noi sistemato in rispondenza colla porta di libeccio del battistero, si notano gli unici avanzi tuttora rimasti visibili del corridoio anulare.
Uno scavo tentato invece al di fuori dell' absidiola sud (entro una stanza delle adiacenze dell' Hôtel S. Marco) non ha dato risultato alcuno: se pure non vi rimangono le pure fondamenta di quel muro perimetrale.
Più avanti il così detto muro di Drogdone impedisce ogni ulteriore ricerca.
Da quanto si è detto appare confermata a pieno l'ipotesi della originaria esistenza di un corridoio parallelo al battistero ottagonale e sincrono con esso, racchiudente sette lati del tempietto, ma interrotto da due pareti di fondo in modo da non raggiungere invece l' abside principale. Lo spessore dei muri perimetrali del corridoro stesso, che a noi risulterebbe molto grosso, può darsi si assottigliasse invece nelle parti che ore mancano o non furono potute esplorare.
La parete a faccia vista che si riscontra una trentina di centimetri dopo iniziato il lato periferico di mezzogiorno, dimostra che quivi esisteva certo una porta. Data la simmetria dell' intero edificio è probabile che una seconda, in rispondenza, si aprisse nel lato settentrionale. E poichè in tutto il rimanente tratto sia del lato di mezzogiorno come di quello di tramontana non restano altri avanzi di muro, se non le fondazioni, è lecito pensare che l'apertura fosse costituita da una larga porta a trifora o simile, la quale abbracciasse l' intero lato fino alla opposta estremità di questo.
Ma nessuna porta è a credersi si trovasse nel lato di occidente, mancando in esso, per lo meno alla distanza riscontrata in quello di mezzogiorno, ogni spallatura destinata a tal uopo.
Il muro continua liscio poi nel lato di maestro, e tale doveva pure essere a libeccio: e con tutta verosimiglianza a greco ed a scirocco. Se quivi fossero praticate delle finestre, non sappiamo: ma poichè da una finestrina era traforata, come si è visto, la parete terminale, bastava forse un tal foro ad illuminare questa parte dell' ambulacro.
In altre parole, come due sole erano le porte del battistero ottagonale, due sole pare fossero altresì quelle della galleria esterna: ma non corrispondenti ad esse, sì bene collocate davanti alle due absidiole di mezzodì e di tramontana. La mancata coincidenza può forse spiegarsi dal desiderio che dal di fuori non si potesse – attraverso alcuna infilatura di porte – curiosare all'interno durante le cerimonie battesimali.
L' intera galleria giova credere fosse scompartita da una serie di sei arcate, le quali congiungessero ambedue l' estremità di ogni singolo giro absidale del battistero col

nucleo angolare del muro periferico che le stava di rimpetto: così spiegandosi i risalti a mo' di lesena che nell'una e nell' altra si riscontrano.
L'ambulacro risultava così diviso in sette scomparti. I quattro di essi che rispondevano ai lati di greco, di maestro, di libeccio e di scirocco erano certamenti coperti di volta a crociera: come i rilevati avanzi della volta stessa e del suo rinfianco stanno a testimoniare. Ma i tre loculi (a forma di trapezio, col lato minore concavo) situati davanti alle tre absidiole non risulta in che modo si coprissero: quantunque per analogia di tutto il resto, è necessario credere fossero parimenti protetti da una volta insinuantesi entro il giro absidale. Sette falde di tetto, parallele a quelle dei rispettivi lati del battistero, dovevano coronare, con un unica copertura di tegole, l'intero ambulacro.
Ulteriori dettagli dell'edificio non sono noti. Ma quanto si è detto, mentre basta a rilevarne le linee generali, serve ad illustrare tutta l'importanza del monumento. Il quale, per la sua pianta stessa, si differenzia così dai laconici romani cui era stato messo a riscontro, e d'altro canto, riavvicinandosi agli altri sacri edifizi del mondo bizantino, mostra al tempo stesso di essere stato organicamente ideato fin da bel principio come sacello e come battistero. A Ravenna le sue analogie col tempio di S. Vitale (e fors'anche con quello di S. Maria Maggiore[22]), si fanno più che mai evidenti; mentre spontanea si affaccia l'ipotesi che il battistero Neoniano, donde appunto la chiesa di S. Vitale in gran parte deriva, fosse pur esso originariamente circondato di una consimile galleria, di cui non mancherebbero per avventura le memorie anche nei vecchi testi[23]. Ma i raffronti si estendono anche fuori dell'ambito della metropoli bizantina[24], quando si pensi o al S. Lorenzo di Milano, o al battistero lateranese ed alle rotonde di Roma con galleria concentrica (aperta tuttavia a colonnati[25]) e si ritorni in Oriente, ove, non foss'altro, il tempio di S. Sergio e Bacco di Costantinopoli, sebbene completi in forma esternamente quadra l'ambulacro periferico, presenta del resto notevolissime somiglianze col nostro monumento.
La galleria esterna del battistero venne certo a mancare in epoca molto remota. Le tombe che si costruirono fra i suoi ruderi sono indubbiamente di età molto antica; gli affreschi di cui fu intonacato l'esterno dell'ottagono, dopochè eransi già scalpellate a filo di muro le vecchie volte dell'ambulacro, appartengono – per quanto si può giudicare dai pochi avanzi superstiti –[26], all'epoca romanica; e allorquando fu elevata la parte più antica del muro che si identifica forse colla casa di Drogdone[27], il muro di chiusura dell'andito, munito di finestrina, era già ridotto ad un mozzicone[28]. Tutto riprova che la scomparsa del corridoio esterno è molto antica; e che ben tosto il battistero, ridotto alle modeste proporzioni dell'attuale ottagono, era stato definitivamente riorganizzato in tale forma.

* * *

Ma un grave problema si presentava per il compimento dei suoi lavori di ripristino. Dei muri esterni del battistero, alcune parti erano state da noi rifatte ex novo, con tecnica di imitazione antica; altre invece, spogliate di tutti i rappezzi più recenti, fino a mettere a nudo gli avanzi genuini delle singole strutture, erano tutte sventrate e sconnesse. Come sistemare quelle cortine, in rapporto alla originaria esistenza della galleria esterna?

Abbandonarle nello stato in cui erano ridotte, sarebbe stato pericolosa per l'incolumità dell'edificio ed inammissibile per il decoro del monumento. Rabberciarle di bel nuovo con muratura di aspetto palesamente moderno non era tecnicamente troppo agevole; avrebbe rappresentato una bruttura dal punto di vista estetico; ed avrebbe portato ancor una volta l'inconveniente di nascondere quegli antichi resti donde emana tanta luce per la storia dell'edificio. Ad ogni modo poi, se il provvedimento era forse applicabile per le vecchie muraglie sconvolte, il problema si ripresentava sotto altra forma di fronte alle murature allor allora ripristinate nuove nei restauri all'interno, come quelle dell'absidiola settentrionale e del tratto superiore del lato di greco. Nè d'altra parte poteva pensarsi ad una completa ricostruzione della galleria esterna. I lavori, di grande spesa, e per i quali sarebbe stato necessario creare un bacino di scavo attorno al monumento, con ingombro della viabilità della piazzetta, sarebbero riusciti di effetto molto discutibile, dato l'attuale alzamento del suolo. Sopra tutto poi, mancando troppi elementi per quel ripristino, si sarebbe dovuto lavorare in parte di immaginazione: il che era da evitarsi nel modo più assoluto.

La risoluzione del problema – ripetiamo – non era agevole; e qualunque via si fosse scelta, si urtava inevitabilmente contro gravi ostacoli. Ma poichè una qualche decisione doveva essere presa, chi scrive credette che il minor male fosse quello di limitare il monumento – nella sua parte pospicente sulla piazzetta – alla forma dell'ottagono, accennando però mediante attacchi di muratura ed altri indizi, alle parti della galleria che a quell'edificio centrale si erano in origine annessi. Il creare dei ruderi moderni è in realtà un controsenso: ma quella era l'unica maniera per denotare la preesistenza delle membra venute a mancare; e dopo tutto il monumento veniva in tal modo ricondotto approssimativamente allo stato in cui esso doveva essersi trovato all'epoca – molto remota pur essa – in cui la galleria esterna era stata abbattuta.

Fu così ricostruito a forma di semplice mozzicone il primo attacco del muro uscente a destra dell'abside principale. Le murature sventrate o mancanti del lato di greco vennero completate con materiale antico, restituendo la cortina liscia ove in origine era la faccia vista, ma lasciando il taglio della volta e la muratura irregolare ove era invece l'innesto della crociera dell'ambulacro. E lo stesso fu fatto per il lato di maestro. Quanto alla cortina dell'absidiola di mezzogiorno, essa venne sistemata, tenendo conto – sotto forma di rudere – di quello che sarebbe stato il probabile attacco delle ipotetiche volte del loculo trapezoidele ad essa antistante.

Ma nei riguardi della copertura dell'absidiola, chi scrive avrebbe voluto lasciare in vista la calotta dell'absidiola stessa – come doveva essere in origine – e provvedere alla protezione di essa, mediante una piccola tettoia, la quale, partendo dal muro che esce da presso all'abside principale, avesse percorso i tre lati di greco, di mezzogiorno e di maestro del battistero, fino a raggiungere la casa moderna. Il minusculo tettuccio, sostenuto da qualche mensola di legno, si sarebbe dipartito da sotto il tagliaacqua dell'ottagono ed avrebbe così corrisposto – parzialmente – al vecchio tetto di copertura della galleria. Ma la soluzione fu ritenuta troppo "archeologica„ dalla Direzione generale delle Belle Arti; la quale preferì che l'absidiola fosse superiomente ultimata con materiale di tipo palesamente moderno e con coppi moderni ricoperta, mentre in realtà coperta direttamente essa non era mai stata.

* * *

Della decorazione interna del battistero ariano si conserva soltanto il mosaico della cupola. Del rimanente si può in qualche modo formarsi un'idea, esaminando gli avanzi e le traccie rimaste sulle pareti, studiando i frammenti rinvenuti fra i rottami del pavimento, ed istituendo confronti cogli altri monumenti ravennati, sopra tutto il battistero cattolico.

Di quei rottami abbiamo già detto. Furono da noi trovati nel terreno di costipazione che formava il penultimo pavimento.

Sono per lo più pezzi di intonaco, recanti tuttora qualche particella di mosaico; e molte tessere sciolte, per un peso complessivo di 170 chilogrammi. I frammenti non consentono di rilevare con sicurezza alcun motivo particolare; eccezione fatta per pochi tratti del solito fregio musivo a gemme, e di una specie di stella a larghi petali.

Gli altri sono pezzi di stucco, anche di notevole mole, molto simili per tecnica a quelli del battistero del duomo e con numerose traccie di policromia – spesso a finto marmo –. Vi si rilevano interi capitelli, colonnine, cornici, bacellature di conca ed altri dei motivi usuali. Buona parte dei pezzi mostra di essere già stata applicata alle pareti mediante uno scheletro retrostante di cannuccie.

Di tutti quei frammenti – sia musivi come gipsei – riprodotti a colori in grandezza naturale, la Soprintendenza ai monumenti conserva otto grandi tavole, eseguite da Alessandro Azzaroni, che ben meriterebbero di essere pubblicate in facsimile.

Le traccie ed i resti di decorazione rimaste sulle pareti sono avanzi di intonaco dipinto a finto marmo: come nella zoccolatura dell'abside principale e dell'absidiola nord, negli sguanci delle finestre (specialmente in quella di nord, e, meno conservati, in quelle di libeccio e di maestro). Altri sono abbozzi di architettura, segnati a guazzo sulle pareti: come quelli della cornice concentrica intorno alla finestra di nord – est ed alle due attigue di settentrione e di libeccio; o come i resti di cornice lungo le spallature dei nicchioni meridionale e settentrionale, nella loro fronte esterna.

Inoltre le numerose grappe a borchioni in ferro[29], destinate a sorreggere gli stucchi

od a consolidare i mosaici[30], le quali si riscontrano intercalate ai fori, di cui diremo tantosto, sia della linea superiore, sia di quella mediana, sia della duplice inferiore, nonchè lungo gli angoli ottusi dell'ottagono (nel tratto dalla cupola alla banchina delle finestre); inoltre intorno agli arconi delle nicchie e nelle rispettive calotte, e in linea orizzontale (più o meno corretta e talvolta duplice) all'altezza dell'impostatura degli arconi stessi; finalmente nell'interno delle absidiole, a diverse altezze.

Vengono da ultimi i fori quadrati, praticati originariamente in diversi punti della parete: di cui solo alcuni sono passanti e possono quindi considerarsi come originari fori di armatura, mentre gli altri si internano solo per piccolo tratto nel muro e non possono aver servito se non a sorreggere delle mensole, in rapporto coll'aggetto delle cornici di stucco. La zona più alta, di cui restano sei fori a distanza irregolare tutti nella parte più settentrionale del tempietto, trovasi nella base della cupola ove non si stende il mosaico; la seconda – di quattro buchi a diversa distanza – corrisponde all'altezza dell'impostatura degli archi delle finestre, talora all'angolo dell'ottagono, tal altra un po'più in dentro presso all'impostatura dell'arco stesso. La terza, di nove fori, coincide all'incirca coll'altezza delle banchine delle finestre: ma i fori sembrano allineati su due orizzontali distinte, l'una più alta e l'altra più bassa: tutti si trovano agli angoli dell'ottagono[31]. L'irregolarità della disposizione non può meravigliar chi ha familiarità coi monumenti bizantini: del resto molti dei fori andarono certo distrutti insieme colla demolizione della parete cui essi appartenevano.

Sulla base di tali dati si può tentare una ricostruzione ideale di quella che doveva essere la decorazione interna dell'ottagono, prendendo a punto di partenza la disposizione – originaria – dei motivi ornamentali nel battistero Neoniano. Ma mancando nel materiale di sterro qualsiasi ritrovamento di lastre marmoree o di tarsie di rivestimento e non essendosi riscontrate nei muri inferiori neppure le solite grappe di rame (o almeno i rispettivi fori) destinate a sorreggere quelle incrostazioni di marmo, è possibile che tale materiale mancasse completamente nel battistero ariano e fosse quivi sostituito dai finti marmi in pittura[32]. All'infuori di ciò, la decorazione dei due monumenti convien credere coincidesse nelle sue linee generali, in quanto che alla zoccolatura marmorea o imitante il marmo seguiva una prima zona di mosaico, quindi teneva dietro una fascia di stucchi, e coronava il tutto il mosaico della cupola.

La zoccolatura inferiore era dunque probabilmente tirata a finto marmo, come dimostrano (anche se dovessero attribuirsi ad epoca un po' posteriore) il frammento di africanone visto nell'abside principale e nello spigolo destro dell'absidiola nord. Lo scopo delle punte di borchie quivi intercalate alle parete (che solo nell'abside maggiore seguono una linea orizzontale di bassa zoccolatura) non è bon chiaro: quelle più alte di tutte, tanto potrebbero aver appartenuto ad una cornice di stucco limitante superiormente tutto all'ingiro la zona dei finti marmi, quanto aver servito già ai susseguenti mosaici.

I quali dovevano stendersi in tutto il tratto dalla impostatura degli archi delle absi-

diole (comprese quindi le rispettive calotte) fino alla banchina delle finestre: ad essi appartenendo tutti i frammenti musivi scoperti sotto al pavimento moderno. I borchioni riscontrati nel giro esterno dei due archi superstiti delle absidiole nord e sud e nei sottarchi delle absidiole stesse non devono denotare alcuna cornice di stucco, bensì riferirsi al ricordato sistema di rinforzo del mosaico. E che così fosse è dimostrato dal fatto che fra i frammenti scavati si sono rinvenuti avanzi di una decorazione svolgentesi ad arco, che ben si attagliava per tale posto; nonchè alcuni pezzi di fregio musivo gemmato su intonaco convesso, il quale non poteva decorare se non lo spigolo di quegli arconi.

All'altezza delle banchine delle finestre è molto verosimile che si iniziasse la zona degli stucchi rilevati e dipinti, della quale fanno parte pure gli sguanci delle finestre affrescate a finto marmo[33] (greco nelle spallature, e lastre di finto africanone ed alabastro nei sottarchi). In basso doveva correre una cornice, sostenuta sia da mensole di legno, conficcate nei fori già ricordati, sia da chiodi di ferro, cui era assicurata l'intelaiatura di cannucciato. Il motivo poteva corrispondere a quello del battistero cattolico, consistere cioè di una colonna in ciascun angolo (lungo i borchioni quivi riscontrati) e di una coppia di colonne fiancheggianti le spallature delle finestre, in rispondenza all'abbozzo quivi notato sulle pareti. La fila dei fori e delle grappe riscontrati là dove spiccavano i capitelli delle singole colonnine, denota certamente l'impostatura degli archivolti o degli architravi su essi caricati. In altre parole, ogni parete dell'ottagono era così foggiata a trifora: un vano maggiore nel mezzo, centinato, contenente la finestra; e due arcature cieche (oppure riquadrature rettangolari) più strette ai lati. Ben cinque capitelli sono stati esumati dalle macerie; delle arcature si è raccolto un pezzo di cornice col risvolto rispondente sopra al capitello; mentre gli avanzi di conchiglia rappresentavano certo la decorazione delle lunette minori, come certi pezzi di caspi e di foglie richiamano la decorazione al di sopra degli archi. Una cornice superiore, tradita da altri fori e da altri chiodi, chiudeva la decorazione, prima dell'inizio dei mosaici della volta: ma dei vari frammenti di cornicione emersi dal terreno non si saprebbe quali assegnare alla cornice di base (all'altezza delle banchine delle finestre) e quali al coronamento supremo (a contatto del mosaico degli Apostoli).

* * *

La campagna di restauri al battistero contemplò altresì una ripassatura del mosaico della cupola. Le parti meno solide furono rafforzate; i mosaici furono puliti dalle imbrattature di tinta dovute ai precedenti restauri; poche tessere mancanti vennero rimesse; e le altre lacune, specialmente della fascia gemmata, furono restituite a semplice colore. Il lavoro, dovuto alla mano di Giuseppe Zampiga, apparisce chiaramente in una delle solite tavole di Alessandro Azzaroni[34], che si trova presso la Soprintendenza, e sarebbe del pari opportuno di riprodurre a colori.

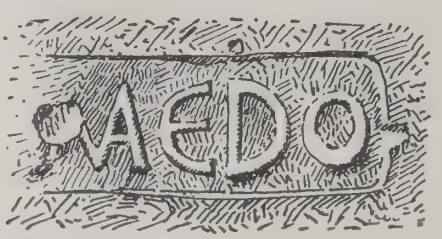
Ma, più che tutto, il lavoro di restauro giovò per esaminare più da presso la questione relativa all'epoca cui l'intero mosaico deve essere attribuito.
Giuseppe Galassi in un originale suo lavoro aveva di recente sostenuto che all'età di Teodorico appartiene soltanto la maggior parte della zona periferica, mentre il rimanente va aggiudicato al secolo VIII[35]. Le indagini praticate durante i restauri hanno dimostrato invece che tutto il disco centrale appartiene alla fase più antica del lavoro e che subito dopo venne eseguita la zona anulare più antica, di cui non restano che il trono crocifero coi due apostoli di sinistra e quello di destra; laddove le rimanenti figure sono dovute ad epoca posteriore: tutto il contrario quindi di quanto era stato sostenuto dal Galassi.
Di fatti l'esame potuto praticare in un punto fra il fondo d'oro della zona anulare più antica ed il disco azzurro del centro ha palesato che, sebbene un distacco esista fra le due parti musive, trattasi tuttavia di successive fasi di un unico lavoro. Il disco blu era stato terminato tutto in giro e rimboccato originalmente con uno scivolone di intonaco per meglio assicurarne la resistenza finchè si fosse proceduto alla esecuzione della zona periferica. Quando, poco dopo, si diede mano a quest'ultima, nel conficcare nel nuovo intonaco fresco le ultime tessere d'oro a contatto col fondo azzurro, si ebbero quà e là delle piccole slabbrature di calce che si rovesciarono sopra alle attigue tessere blu, fino ad occultarle in parte[36].
Del resto sia l'impasto di calce come il materiale musivo usato nel disco centrale corrisponde perfettamente a quello adoperato nella parte più antica del giro degli apostoli. Ciò vale specialmente per i verdi e per i gialli, nonchè per le tessere dell'acqua, che hanno riscontro in quelle della cortina del trono. Si nota inoltre che nelle carni del disco il passaggio dalle tinte scure alle chiare è attenuato mediante una fila di tessere ove sono alternati – uno sì ed uno no – i cubetti chiari e gli scuri; e la stessa tecnica si osserva nel piede sinistro e nella tunica inferiore di S. Pietro, nonchè nel passaggio fra il giallo ed il verde del terreno dei tre apostoli.
Tuttavia soltanto il S. Pietro colla attigua palma deve attribuirsi allo stesso artista che eseguì la figurazione del Battesimo: gli altri due apostoli sembrano, quantunque sincroni, dovuti ad altra mano. Quella palma di S. Pietro non ha ben marcato il labbro risvoltato al sommo del fusto e diversifica pure vuoi nella lumeggiatura della scorza vuoi nell'alternativa delle tessere verdi e scure nel ciuffo di foglie al piede. S. Pietro ha nell'aureola tre sole righe turchine, mentre negli altri due apostoli esse sono da sei a sette; la sua faccia, sebbene di smalto, è più livida, ed anche assimmetrica; il pallio, tutto di tessere marmoree (tranne le lettere), e la tunica pure di marmo (tranne gli azzurri ed i clavi), imprimono a quelle vesti una intonazione più chiara e nocciola, anzichè scura ed olivastra come negli altri; la modellazione della mano è assai meno evidente sotto al manto, mentre negli altri apostoli si delinea ben chiara (e vi si accentua quell'indice che negli apostoli posteriori fu poi esagerato in modo alquanto buffo); ed i piedi finalmente sono di bel nuovo di tessere

di sasso (come di sasso sono tutti i nudi del disco centrale), contornati con smalto scuro (anzichè rossastro).
Ma se così si può determinare che il disco è la parte più antica dell'intero mosaico; che subito dopo e dalla stessa mano fu condotta la figura di S. Pietro, colla sua palma; e che alla stessa fase di lavori devono aggiudicarsi anche il trono ed i due apostoli di sinistra; gli altri nove apostoli sono certo dovuti ad un restauro posteriore[37].
E che posteriore esso sia è dimostrato anzitutto dalla circostanza che, al punto di attacco fra l'uno e l'altro mosaico, il rigonfiamento che denota la seriorità[38] trovasi tutto nella parte dei nove apostoli. Inoltre nel bordo gemmato, verso nord, al punto di unione, l'intonaco di posa delle tessere rosse del mosaico dei nove apostoli scavalca e copre un pezzo di intonaco, ove erano già conficcate le tessere rosse del rimanente bordo, che viene così confermato più antico; e qualche cosa di simile si è potuto riscontrare anche al punto di attacco dei due diversi mosaici in rispondenza con una palma, ove una delle tessere del tratto appartenente ai nove apostoli si posa a cavalcioni di una sottostante tessera dell'altro mosaico più antico.
A risolvere la questione basta del resto una circostanza sola. La linea di demarcazione delle due epoche diverse passa attraverso due palme, in modo che i due palmizi in parte sono dovuti ad una età, in parte ad un'altra. Orbene, mentre le palme del trono e dei tre apostoli sono di un tipo ben diverso da quello del tratto dei nove apostoli, le due palme della linea di divario vennero dal restauratore completate non già in armonia con queste ultime, bensì colle prime. Ciò significa che il tratto col trono ed i tre apostoli attigui è il più antico; che il restauratore, nel complatare le due palme, si attenne con fedeltà al modello preesistente (per non eseguire un albero metà in un modo e metà nell'altro); e che solo nel rimanente tratto si permise di mutare lo stile di quegli alberi. Se il mosaico dei nove apostoli fosse il più antico, non si capirebbe davvero come mai quelle due palme di confine, anzichè corrispondere alle numerose altre, avessero già mutato stile, e proprio in armonia ad altre palme . . . . che non esistevano ancora!
Resterebbe a risolversi la questione dell'epoca. Che la parte più antica del mosaico appartenga alla fondazione del battistero ariano, che è quanto dire all'età di Teodorico, appare ovvio. Cessata la dominazione ostrogota, Ravenna non ebbe che un unico battistero, e – come già fu osservato[39] – mal si spiegherebbe la figurazione del Battesimo di Cristo in un sacello che non avesse funzionato per quel sacramento. Anzi, poichè colla dominazione bizantina il tempietto tramutò la propria intitolazione con quella di S. Maria in Cosmedin, è molto verosimile che, se fosse stata decorata dopo l'età Giustinianea, quella cupola avrebbe recato l'imagine della Madonna.
Il giudizio del Galassi non deve sorprendere. Troppo spesso, specialmente nei periodi più oscuri della storia d'arte, si scambia per diversità di epoca quello che non è invece che divario di abilità: l'opera rozza eseguita da un artista inferiore

in tempo di grande fiorire di arte, può equivalere ai più tardi prodotti della decandenza di quell'arte stessa.
Quanto agli altri nove apostoli, pur dovendosi ammettere che essi appartengano ad un restauro seriore e che l'obbligata imitazione delle altre tre figure non abbia permesso una più libera esplicazione delle nuove tendenze dell'artista, non è forse il caso di scendere oltre il secolo di Giustiniano. L'intero problema esula ad ogni modo dai limiti del presente lavoro.

[1] S. Ghigi, Il Battistero degli Ariani in Ravenna, in "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna„, IV, 6, Bologna 1916, pag. 294, senza citare la fonte, parla di affreschi eseguiti al Battistero da Livio Agresti. Comunque non corrisponde al vero quanto quivi è detto che le pitture attualmente superstiti siano da identificarsi con quelle vedute nel 1784 "sopra il fondo del sovrarco sopra la porta„, contenenti una pretesa antichissima figurazione di un battesimo all'ariana. Le nostre non sono che grottesche con putti ed arpie attorno ad un disco racchiudente una colomba "Innocens prudentia„.
[2] La pala fu ritirata al tempo della vendita, dai vecchi proprietari, ed ora trovasi a Firenze presso l'avy. Guido Fabri.
[3] Quell'altarino passò nella chiesa di S. Francesco, ove serve per il nuovo altare di Lourdes nella sagrestia.
[4] G. Fabri, Ravenna ricercata, Bologna 1678, pag. 87; F. Beltrami, Il forestiere instruito, Ravenna 1783, pag. 100; S. Ghigi, Il battistero cit., pag. 292 e 294.
[5] Quanto al monumentino che sorgeva nella piazzetta stessa, cfr. G. Gerola, L'architettura deutero-bizantina a Ravenna, nel volume "Ricordi di Ravenna medievale„, Ravenna 1921, pag. 73, nota.
[6] Già nel 1866 l'ingegnre Filippo Lanciani infatti poteva scrivere: "Il prospetto e lo spaccato dello stato primitivo potrebbero dimostrarsi matematicamente, tanto certi sono i vestigi superstiti„ (G. B. de Rossi, Scoperte negli edifici cristiani di Ravenna, in "Bullettino di archeologia cristiana„, IV, 5, Roma 1866, pag. 74).
[7] Restano tuttavia a costruirsi i nuovi telai delle finestre ed a completarsi qualche piccola opera di finimento (fra cui la lapide marmorea che deve recare graffita la pianta dell'edificio, da murarsi nella parete superiore dell'absidiola ovest).
[8] Era costruito con calce rosata (frammista cioè a coccio pesto); ed era slegato dai muri absidali. In epoca seriore era stato sopraelevato per una larghezza di 55 cm. ed un'altezza di circa 90.
[9] G. B. de Rossi, Scoperte cit., pag. 74.
[10] C. Ricci, Il battistero di S. Giovanni in Fonte, in "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna„, III, 7, Bologna 1889; cfr. S. Ghigi, Il battistero cit., pag. 281.
[11] La finestra è segnata infatti anche nel disegno di ricostruzione del Lanciani (G. B. de Rossi, Scoperte cit., pag. 74).
[12] E' quindi in errore il Lanciani nel crederla una porta originale, sopraelevata di 80 centimetri sul piano antico (ibidem).
[13] S. Ghigi, Il battistero cit., pag. 289. — Ma cfr. già G. Gerola, L'architettura deutero bizantina cit., pag. 84. L'altarino di S. Nicolò, ricordato da Agnello, è probabile che si trovasse non già nella aggiunta, che ancora non esisteva, ma in una delle absidiole secondarie (cfr. G. Gerola, Il valore della frase "ante altare„ nello storico Agnello, in "Atti dell'Accademia di Agricoltura di Verona„, IV, 18, Verona 1917, pag. 293.
[14] A. Tarlazzi, Memorie sacre di Ravenna, Ravenna 1852, pag. 303.
[15] Cfr. S. Ghigi, Il battistero cit., pag. 286: il quale però confonde le anfore usate nei rinfianchi coi tubi costituenti le volte vere e proprie.

[16] Tre di esse portavano la marca Cinna (Corpus inscriptionum latinarum XI, 2, n. 6679, 1); due quella Pansiana (ibidem, n. 6685, 1) ed una sola altra consimile (n. 6685, 2). Un'ultima recava invece il bollo, tuttora intedio



[17] Fu verificato l'inizio della banchina della finestra stessa, colla relativa spallatura destra e coll'attacco del duplice arco che la corona. Uno squarcio, riscontrato nella parete, è forse dovuto alla estrazione di quella banchina.

[18] Nell'angolo fra tale attacco ed il lato di greco fu messo allo scoperto un piccolo pozzetto a foro quadrato, destinato forse a smaltire le acque del lavabo, come gli analoghi sacrari di S. Apollinare Nuovo (absidiola nord) e di S. Giovanni Evangelista: sul fondo si rinvennero infatti alcuni pezzetti di ampolle di vetro. Le sue pareti non si immaschiano però nei muri nè del battistero nè dell'andito esterno.

[19] Il muro, munito di risega nella faccia che riguarda l'abside principale, prosegue per piccolo tratto e poi cessa completamente. Sui suoi ruderi fu costruita una tomba quadrata, contenete tuttora poche ossa.

[20] E precisamente l'immorsatura si arresta a circa 1 metro sotto la linea del taliaacqua (del quale qui si conservano alcuni piccoli tratti originali). Quanto, di qui in su, il muro si elevasse, non è possibile rilevare. L'altezza ad esso attribuita nel restauro, del pari che la cornice con cui il muro fu coronato, sono puramente ipotetici.

[21] Il lato nord venne infatti incavato per ricettare una tomba; la testata ovest, interrotta, fu pure modificata mediante l'aggiunta di una sepoltura a volta, posante sopra una lastra di sasso. La Soprintendenza ai Monumenti conserva i disegni di dettaglio.

[22] G. Gerola, L'architettura deuterobizantina cit., pag. 86.

[23] Vedasi quanto è detto in C. Sangiorgi, Il battistero della basilica Ursiana, Ravenna 1900, pag. 135 segg.

[24] Anche il mausoleo di Teodorico è circondato inferiormente da un secondo giro di mura, le quali tuttavia, invece che dar luogo ad un andito continuativo, si risolvono in una serie di nicchioni esterni.

[25] Da queste derivano, via via attraverso ai secoli, il S. Angelo di Perugia, ed i battisteri di Nocera dei Pagani e di Albenga (quest' ultimo con risoluzione analoga, ma inversa, di quella del mausoleo di Teodorico).

[26] Vedasi il rilievo di uno di essi, esistente all'esterno del lato di scirocco, presso la R. Soprintendenza.

[27] G. Gerola, La così detta casa di Drogdone a Ravenna, in "Venezia,,, I, Milano 1919, pag. 178.

[28] E precisamente il muro di Drogdone (che quivi appare in buona parte rifatto di recente e che durante i restauri fu dovuto quà e là completare) si addossa ai ruderi dell'andito del battistero, scalvalcandone la banchina della finestra e più sopra svoltando per appoggiarsi agli avanzi dell'arco della finestrina stessa e dei soprastanti mozziconi. In altre parole, mentre in basso, sotto alla finestra, il muro di Drogdone va a morire contro l'andito del battistero (quivi tuttora conservato), dalla finestra in su esso sostituisce il muro del corridoio stesso (andato anteriormente distrutto), ricostruendolo. La seconda zona della muraglia detta di Drogdone svolta pur essa per raggiungere i ruderi del muro dell'andito; e nella parte più alta (sopra al tettuccio dell'abside) si sovrappone ai ruderi stessi, in modo da sopraelevarli. Finalmente la parte superiore del muro Drogdoniano (ossia la zona adorna del coronamento merlato) in origine piegava anche essa con analogo procedimento (ma una parte del muro fu da noi trovata mancante, ed era resa evidente soltanto dalle immorsature allo svolto; una parte fu dovuta demolire

per esplorare l'angolo del battistero: sicchè ora questo tratto è rifatto moderno). Di qui in su il muro detto di Drogdone è recente. E recente era pure la sopraelevazione del muro di svolto, la quale si interrompeva, per riprendere più in alto, sorretta da un travicello di legno: fu definitivamente demolita nei restauri.

[29] Nei disegni qui pubblicati vengono indicati con una crocetta di S. Andrea.

[30] Per quest'ultimo uso, cfr. G. Gerola, La tecnica dei restauri ai mosaici di Ravenna, in "Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per la Romagna„, IV, 7, Bologna 1917, pag. 103.

[31] Delle tre zone, solo le due superiori constano di fori che passano anche all'esterno. E quivi, di fuori, si notano viceversa dei fori che non penetrano sino all'interno.

[32] Un consimile sistema decorativo si riscontra in parecchi altri monumenti ravennati, come l'abside di S. Apollinare in Classe; la cripta di S. Apollinare Nuovo; la parete occidentale del battistero metropolitano; la fronte interna del campanile, l'interno della facciata, l'abside e la parete orientale della navatella sud di S. Francesco; l'antico sacello di S. Vitale; i ruderi dei SS. Filippo e Giacomo; le nicchie nel loculo absidale sinistro di S. Giovanni Evangelista; gli avanzi di S. Giustina ecc.

[33] Oltre a tali affreschi, si riscontrarono pure i segni del posto ove erano infissi i telai di legno originari.

[34] G. Gerola, La tecnica cit., pag. 114 segg. Nell'articolo stesso si tocca dei restauri eseguiti nel seicento da un ignoto e nel 1854 dal famigerato Kibel ai mosaici del Battistero.

[35] G. Galassi, La così detta decadenza nell'arte musiva ravennate, in "Felix Ravenna„, 16, Ravenna 1914, pag. 683.

[36] Malgrado ciò non fu ottenuta una perfetta coesione fra la seconda e la prima gettata di mosaico: e la zona anulare calò in qualche punto in confronto di quella centrale, costituendo un piccolo solco di distacco.

[37] Però la testa dell'apostolo vecchio, che è il primo della zona rifatta, è tanto buona per espressione, per modellazione e per tecnica (uso di tessere ranciate) da potersi forse aggiudicare pur essa all'artista più antico.

[38] Cfr. G. Gerola, La tecnica cit., pag. 109 segg.

[39] S. Ghigi, Il battistero cit., pag. 288.

P. ORSI, SIRACUSA:
QUADRETTO BIZANTINO A MOSAICO DELLA SICILIA.

Dei tesori d'arte della Sicilia bizantina, che dovettero essere cospicui per numero e materia, non sono a noi pervenute che delle povere bricciole. Quest'Isola due volte greca nella sua metà orientale, e lungo gran parte delle coste, dal secolare dominio romano non aveva sentita che un azione superficiale, limitata ai nuclei latini delle grandi città. Ma la massa del popolo della città ed in parte della campagna ovè viveva una amalgama di Siculi e di Sicelioti, era rimasta greca se non altro nella lingua e nelle costumanze. L'avvento politico dei Bizantini (½ sec. VI), seguito poi da una invasione di monaci Basiliani, aveva trovato un terreno per riaccendere la semispenta fiaccola dell'ellenismo, o meglio per innestarvi i germi di quella vita neo-greca, che fece della bella Isola per tre lunghi secoli una delle piu ricche provincie dell'Impero, bizantina per lingua, arte e costumi, ed uno dei piu poderosi e tenacemente difesi baluardi contro il dilagante Islamismo.

Delle condizioni artistiche dell'Isola in codesti tre secoli noi abbiamo un luminoso riflesso nell'arte normanna; essa si inspirò a due fonti precipue, all'arte bizantina cioè ed a quella araba. Ma della grandezza originaria dell' arte genuinamente bizantina, che si svolse nell'Isola fra il 635 ed l' 878 (presa di Siracusa) ed il 903 (presa di Taomina), ben poco, troppo poco, ci è rimasto. A cancellare i ricordi di quel lungo dominio, non sempre fausto e sovente tormentoso alle popolazioni, ma pur fecondo alle arti, contribuirono fattori disparati e complessi. Le vicende politiche delle dominazioni successive, non curanti dell'arte del passato; la reazione normanna, sopra tutto religiosa, degli ultimi principi, contraria al grecismo e favorevole allatinismo; le grandi convulsioni sismiche, contre le quali debole resistenza opponevano le cattive fabbriche bizantine; in fine lo spirito di innovazione di tutte le successive generazioni, dagli svevi ai tempi nostri; tutto cio ha, in varia misura, contribuito ad obliterare i ricordi monumentali ed artistici dei tre secoli della signoria bizantina. La stessa capitale dell'Isola, Siracusa, oggi non presenta un solo ed integro monumento bizantino, ma soltanto pochi e mutili brani architettonici marmorei, meschini avanzi del fasto orientale, che per vari secoli dovette presentare la capitale dell'Isola. Ed anche allo infuori di Siracusa, in altro parti della Sicilia, sono superstiti soltanto poche modeste chiesucce in fabbrica sperdute nelle campagne, in luoghi dove furono borgate oggi scomparse, ed oratori trogloditici scavati nelle rupi di montagne deserte, e decorati di preziose pitture pressocche completamente cancellate. Le necropoli di città, borghi e villaggi sono piuttosto numerose, ma poche

di esse sottoposte a sistematiche esplorazioni; ricche in origine di orificerie, ed anche di vetri, furono appunto per ciò nei secoli passati avidamente ricercate e spogliate. Tesoretti bizantini di aurei giojelli e monete vennero piu di una volta alle luce, ma quasi sempre trafugati e dispersi; ricordo dell'ultimo mezzo secolo quelli insigni di Siracusa e Pantalica, in gran parte passati al crogio o spariti, e quello di Mazzara salvato al Museo di Palermo. Frequentissimi e copiosi di contenuto i ripostigli monetali di soldi d'oro, di rado di tremissi, ma non uno solo ricuperato nella sua integrità e descritto.

Venendo al campo speciale della pittura, essa dovette trovare un impiego larghissimo cosi nella forma musiva, come in fine nelle miniature dei codici. Eppure all' infuori dei mutili brani delle catacombe Siracusane, pochissimi dei quali scendono ai tempi bizantini, nulla di essa ci è pervenuto; e nulla dei mosaici cospicui che formano la gloria di Ravenna, e che pure in Sicilia dovettero svolgersi con grande magnificenza nelle pareti, nelle absidi e nelle cupole delle basiliche. Di tale arte si ha però un grandioso riflesso nei mosici normanni di Palermo, di Monreale e di Cefalù; per la pittura a fresco soltanto una recente felice scoperta ci ha messo in possesso di una serie di dipinti, che gravi ragioni fanno ritenere premusulmani, e sarebbero così i primi dipinti genuinamente bizantini dell'Isola. Piccola e modesta cosa certamente, ma tanto più preziosa davanti alla desolante, radicale distruzione delle centinaja di affreschi, decoranti basiliche, monai, oratori e laure, sparsi ovunque nelle città, nei borghi e sulle montagne. E se mai vi è qualche speranza di rintracciare altri documenti di tale arte, essa si volge fiduciosa alle numerose capelluccie rupestri, scavate nei teneri calcari del sudest dell'Isola, e da parte di nessuno fatte ancora obietto di paziente e merodica esplorazione. Quasi tutte sono tappezzate di pannelli con imagini di santi, soventi accompagnate da leggende; talune di tali pitture sono dei veri palinsesti, in quanto si sovrapposero imagini di età disparate, che vanno dalla bizantina alla normanna, alla sveva e talora scendono anche un pò più giù. La chiesa di S. Maria Antiqua in Roma, esempio insigne di codesti dipinti palinsesti, testimonia altresi delle cure delicatissime da svolgere nella trascrizione di essi, il che spiega in qualche guisa, come l'opera degli studiosi siciliani sia stata sui qui assolutamente nulla in questo campo[1].

* * *

Or'sono 22 anni mi venne offerto sul mercato antiquario di Catania un quadretto in legno, colla rappresentanza della crocifissione, eseguita a minutissimo mosaico (Tav. XIV, 4); allora mi fu consentito un esame diffidente e fugace tanto che nemmeno potei prendere del raro cimelio una accurata descrizione e le misure; ricordo soltanto, che esso misurava intorno a cm 23 in altezza, con una larg. proporzionale. La domanda di prezzo altissimo che mi venne fatta, mi obligò a rinunziare ad ogni idea di acquisto, perchè allora correvano tempi finanziaramente sinistri per l'amministrazione delle antichità e belle arti dello Stato. E quando alcuni anni dopo sensibilmente migliorate

le condizioni del nostro bilancio ripresi le pratiche, disposto ad un notevole sacrificio pecuniario, appresi con dolore che il pezzo era stato venduto a stranieri. Il tema trattato dall'abilissimo mosaicista è quello della crocifissione, alla presenza della Vergine e di S. Giovanni. Sopra il terreno roccioso del Golgota, debolmente accennato dal pittore, e con uno sfondo panoramico della cinta merlata delle mura di Gerusalemme, munite di anguste fenestre a feritoja, si erge la grande croce, che domina tutta la composizione. Il pittore ha saputo malamente calcolare l'effetto delle distanze, perchè la cinta murale appare più ravvicinata alla croce che in realtà non fosse; errore comune del resto a gran parte degli sfondi architettonici della *σταύρωσις* ed imputabile talvolta alla piccolezza dell'area disponibile. Monocromo è lo sfondo dei cieli, nè si è svolto qui quel gioco di colori, di cui con miralile artificio trarranno partito alcuni degli autori delle grandi composizioni; cosi sul mosaico di S. Pudenziana, forse ancora della fine del sec. IV, la croce aniconica si estolle sopra un ampio cielo vespertino; stellato è nione il cielo del mausoleo di Galla Placidia, come quelle del grande tondo di S. Apollinare in Classe (sec. VI–VII), o nell' antichissimo mosaico, forse del sec. V, della chiesetta di Casaranello in Terra d'Otrante, dove le stelle scintillano sul fondo azzurro. La ricerca di questi effetti luminosi manca qui interamente, forse per ragioni di spazio, oltre che di età. Ma se la parte iconografica si svolge con modestia di mezzi, con monotonia di liuce e con grande semplicità di effetti; se il gioco dei colori e la tavolozza degli ori e dei vetri policromi, che nelle grandi composizioni da me indicate illuminano con effetti tragici la scena, qui mancano completamente, l'artista ha concentrato tutte le sue risorse di disegno e di tecnica, nel *πάθος* e nell' espressione delle tre figure che dominano tutta le composizione. Al di sopra della croce mancano il sole e la luna, che talvolta intervengono, espressi in forma ingenua ed infantile, nella scena del Golgota. Qui sono invece raffigurati due angeli, librati nei cieli, e da essi discesi per assistere colle mani congiunte all'epilogo del grande sacrificio, e per attestare colla loro presenza la divinità del Cristo. Ai loro lati si svolge le breve didascalia: *ἡ στάβροσις* (i. e. *σταύροσις*). Il legno della croce, grandioso, imponente, e sormontato dalla targa coll'epigrafe canzonatoria, ma quì, pare, anepigrafo, regge il corpo del Cristo nimbato e rilasciato, perchè ormai cadavere; un bianco perizoma ne avvolge i fianchi, e nella testa reclinata si legge ancora l'impronta dello spasimo, lasciata, pur sul cadavere dalla lunga agonia. Anatomicamente il corpo, accanto alle inevitabili deficenze, derivanti dal geometrismo del musaico (vidi grandi pettorali), rivèla una discreta conoscenza del nudo umano, e nella testa per quanto piccina il volto è pieno di una espressione di dolore e di suprema rassegnazione. Ed un intenso sentimento spira pure dalle due grandi figure stanti al piè sotto croce. La Madonna, sormontata dalla scritta momogrammatica *MHTHP ΘEOY*, vestita di tunica e mantello oscuri con lumeggiature in bianco, volge lo sguardo in alto al suo Divin Figlio, affissandolo nel volto; quasi per dirgli il supremo straziante saluto. In attegiamento alquanto diverso è il S. Giovanni del lato opposto, sormontato dalla scritta *Iω̃ || OΘEOΛOΓOO*. Egli pure vestito di tunica e

mantello, col volto giovanile imberbe, ha il capo lievamente reclinato; dal suo viso traspira un intenso dalore, anzi un duplice rassegnato dolore, per il sacrificio compiuto del Divin Maestro e per lo strazio della Madre, a cui egli, Giovanni, volge uno sguarto di inneffabile accoramento. Nella testolina intatta il musaicista ha saputo raggiungere questa intensità affettiva mediante la contrazione degli occhi, mentre il volto della Madonna, assai meno conservato, tradisce la sua ambascia più mediante l'atteggiamento del capo che dai dettagli degli occhi. „Consumatum est!" La tragedia del Golgota è finita, e le due imagini, vere statue del dolore materno e figliale, raggiungono una grandezza drammatica di muto concentrato dolore, nè sembrano indegne della concezione di un artista greco.

* * *

Il nostro quadretto appartiene alla classe dei così detti mosaici portatili, classe molto ristretta ed oggi dispersa dal Monte Athos al Louvre, dalla Spagna alla Russia. Gli esemplari più numerosi e cospicui erano conservati nel palazzo imperiale di Bisanzio, e dentro uno speciale mobile di sicurezza, denominato il „pentapyrgion". Come altre imagini sacre placate di argento, così fatti quadretti si esponevano in occasioni di speciali festività, mentre d'ordinario servivano alla cappella privata dei sovrani, di generali e di alti funzionari; all'occorrenza venivano portati anche in guerra, nella tenda. Data la esiguità della mole, la finezza e ricercatezza della tecnica, (i tesselli si aggirano intorno ad un mm. di lato), si trattava già in antico di cose preziose ed elette; donde la loro estrema rarità. La cronologia di tali cimelii, per quanto generalmente si ritiene, sta fra il sec. XI ed il XIV[2].

Nei rapporti coll' esemplare catanese hanno per noi un interessa al tutto speciale le due tavole possedute dal Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, ognuno delle quali consta di 6 quadretti per modo che nelle 12 rappresentazioni si hanno le principali feste della Chiesa[3]. Tale opera è stata variamente giudicata ed assegnata al sec. XII in XIII.

Ora il quadretto che qui da me si illustra non è che la riproduzione vorrei dire pedissequa dei 12 quadretti di Firenze. Identica la composizione generale, lo sfondo architettonico nelle mura, gli angeli librati in cielo; le leggende sono però inscritte in medaglioni, ed un pò diverso l'attegiamento del S. Giovanni che pare seduto e muove le braccia in modo non analogo al nostro. Me si tratta di particolari al tutto secondari, malgrado i quali è evidente la dipendenza così del quadretto catanese come di quello fiorentino, da un archetipo commune, certo costantinopolitano.

Per la scena della crocifissione fino al sec. IX, possediamo ora una trattazione quasi esauriente alla quale rimando, per risparmiare una inutile erudizione di seconda mano[4]. Invece aggiungerò qualche breve osservazione alla descrizione obbiettiva, già fatta, del quadretto; è l'Evangelio di S. Giovanni XIX, 25–26 che ricorda la presenza di Maria e dell'Evangelista ai piedi della croce. Quanto allo sfondo architettonico delle mura l'Epist. ad Ebreos XIII. 12 indica espressamente il luogo del-

l'esecuzione ἔξω τῆς πύλης ed in vista appunto della mura. Tale tradizione artistica, qualche volta negletta, appare rigidamente osservata in un documento che risale forse al sec. V, cioè nella crocifissione della porta di S. Sabina in Roma, ed alquanto più tardo (sec. VIII–IX) nell' affresco di S. Valentino sulla via Flaminia, di cui oggi possediamo un mutilo avanzo, ma che si integra mediante uno schizzo del Bosio[5].

Data la concomitanza perfetta di composizione e di disegno delle due miniature musive di Catania e di Firenze, e poichè è assicurata la provenienza della prima di essa da Bisanzio, ci viene di molto facilitata la ricerca circa il luogo di origine dell'esemplare catanese. Guidicando in modo aprioristico, e senza tener conto dei due preziosi dati qui espressi, si sarebbe tentati a chiedersi, se il mosaico sia stato confezionato in Sicilia, durante quella rinascita dell' arte bizantina, che nei secoli XI e XII, sotto i Normanni, donò all'Isola una seconda primavera di arte orientale. Ma difficilmente la microtecnica musiva era coltivata nelle officine, donde uscirono gli splendori di Cefalù, di Monreale e di Palermo; di ciò ne manca qualsiasi indizio. Invece sappiamo che quest'arte minuta e finissima era, direi quasi un arte aulica e monastica, che si svolgeva in servizio della corte e dei grandi monasteri dell'Oriente. Il quadretto catanese non è dunque di arte siciliana, ma una importazione da Bisanzio e da qualche grande centro bizantino. Fu un dono principesco, una commissione regale, una preda di guerra? Ecco il mistero, a diradare il quale non si affaciano che vaghe congetture. Giova richiamare a questo proposito le imprese normanne contro i Bisantini in Oriente.

Appena costituita sotto Ruggero I la flotta normanna, essa si diede ad esercitare su larga scala, non solo nel Jonio e nel Mediterraneo contro gli Arabi, ma nell'Adriatico contro i Veneziani, ed in Oriente contro i Bizantini la pirateria. È anzi questa una caratteristica delle prime imprese navali normanne, che nelle casse dell' erario accumularono tesori ingenti.

In particolare la campagne del 1147, guidata dal famoso Giorgio di Antiochia contro Corfù, e poi lungo tutte le coste della Grecia, e la presa di Acrocorinto, dove in luogo creduto inespugnabile si erano raccolti tesori sacri e profani rilevantissimi, e poi al ritorno la spogliazione di tutte le chiese di Corfù, diede ai Normanni un bottino di guerra quasi favoloso, nel quale gli arredi sacri figuravano per non piccola parte[6].

Nel 1185 Tancredi conquista Tessalonica ed il vescovò Eustazio di quella città ci ha lasciato una fosca descrizione del sacco subito dalla sua patria in quella occasione[7]. Pochi anni appresso il famoso ammiraglio normanno, Margarito da Brindisi, bistrattato dalle fonti arabe per il terrore sparso nei mari orientali, catturava nel 1188 settanta galere bizantine nelle acque di Cipro e teneva occupate varie isole di dominio bizantino[8]. Ebbero dunque i Normanni contatti di guerra coi Bizantini, ma ne ebbero altresi di commerciali. Erano quindi molteplici le vie che dall'Oriente potevano addurre in Sicilia prodotti dell'arte e dell'industria.

Il quadretto di Catania, come i due fiorentini, offre tutti i caratteri della seconda età d'oro dei Comeni, ed è appunto perciò che io ne assegno ai tempi normanni la sua introduzione nell'Isola.

[1] Sulla Sicilia bizantina in genere si consulterà con molto profitto il bel libro di B. Pace, I Barbari e i Bizantini in Sicilia (Palermo 1911), che si occupa di storia e di arte. Si legga, da chi ne ha interesse, anche la serie dei miei brevi articoli apparsi nella Byzantinische Zeitschrift dal 1895 in poi, ed in particolare i Byzantina Siciliae delle annate 1910–12. In fine sugli affreschi di S. Lucia cfr. il mio recente scritto: Oratorio trogloditico con pitture bizantine, a S. Lucia di Siracusa (Roma 1921) in Atti pontificia Accademia di archeologia.

[2] Di codesta classe de piccoli mosaici si è una volta occupato E. Müntz, Les mosaïques byzantins portatives, in Bull. Monumental vol. LII. 1886, pag. 223 e sg. Ne parlarono in seguito il Diehl, Manuel d'art byzantin pag. 529–532; con ricca bibliografia in nota; ed il Dalton, Byzantine art and archeology (Oxford 1911), che a pag. 430 e sg. redige una lista accurate di codesti miniature musive, oggi superstiti nel numero di una sola ventina di esemplari.

[3] Le tavolette del Duomo di Firenze erano già state discusse dal Gori, Thesaurus veterum diptycorum, vol. III, pag. 327 sg. e dal Kraus, Zft. f. christl. Kunst 1891, pag. 201 sg. E importante la notizia che esse vengono da Venezia, dove arrivarono da Constantinopoli.

[4] Essa è devuta al Grüneisen, S. Maria Antiqua pag. 325 e sg.; meno ampia è quella del Kraus, s. v. Kreuzigung in Encyklopädie d. christl. Altertümer.

[5] Grüneisen, S. M. A. fig. 272 e tav. LI.

[6] W. Cohn, Geschichte der normann. sic. Flotte, pag. 40–43. Idem, Das Zeitalter der Normannen in Sizilien, pag. 55–56.

[7] I Siciliani a Salonicco nell' anno 1185 (trd. Spata col testo greco), Palermo 1892.

[8] Amari, Storia dei Musulmani di Sicilia III, pag. 524 sg.

F. BULIC, SPALATO:

DAS KIRCHLEIN SV. PETAR IN PRIKO BEI OMIS (ALMISSA).

Auf dem rechten Ufer des Cetinaflusses, 234 m von diesem entfernt, in unmittelbarer Nähe des jenseits des Flusses gelegenen Städtchens Omis (Almissa), liegt, unterhalb des von 200 m Höhe steil abfallenden kahlen Berggipfels der Babljaca, das kleine Kirchlein Sv. Petar in Priko (Taf. XVII, 1). Der Ort erhielt diesen Namen von seiner Lage jenseits des Flusses (jenseits = serbokroatisch preko, oder im lokalen Dialekt priko). Neben der Kirche steht ein einfaches, aber geräumiges Wohnhaus, einst das „illyrische Seminar", das sich hauptsächlich mit der Ausbildung des bei der Liturgie die altkirchenslavische Sprache (Glagolica) gebrauchenden Klerus befaßte und welches Gebäude seit 1922 der Sitz des Gemeindeamtes von Poljica ist.

Diese Gegend gehörte in römischer Zeit zum Gebiete der Onastini, der Bewohner des Städtchens Onaeum[1], welches sich ungefähr an der Stelle des heutigen Omis befand. Ihr Gebiet erstreckte sich nordwestlich bis zu den Narestini. Nareste[2] lag bei Zeljevice, einer Dorffraktion von Jesenice in Poljica; hier war die Grenze zwischen den Onastini und Narestini. Für die erste Periode des Mittelalters können wir diese ganze Gegend unter dem allgemeinen Namen des ager Salonitanus zusammenfassen. Soweit reichte der Ruhm und der Einfluß des Namens des einstigen Salona selbst nach seiner Zerstörung durch die Avaren und nach erfolgter Übersiedelung des Bischofsitzes nach Split (Spalato), Ende des 8. Jahrhunderts[3]. Die neuen Ansiedler der Gegend, die Kroaten, kommen schon frühzeitig zu beträchtlicher Kulturhöhe; Zeugen davon sind zahlreiche Kirchen, Klöster und Stiftungen in diesem Gebiete, derer seit dem 9. Jahrhundert bis zum Untergange der kroatischen nationalen Dynastie Erwähnung getan wird[4]. Der Fürstenhof zum hl. Martin im heutigen Poljicaner Dorfe Podstrana (curtis sancti Martini) wird schon im Jahre 839 erwähnt[5], das Dorf Tugari kommt im Jahre 852[6], Srinjine und Zrnovnica im Jahre 1000 vor[7].

Gegen Ende dieser Periode, im Jahre 1074, während der Regierung des Königs Slavac oder Slavic (1073–1075) wird unser Kirchlein zum erstenmal genannt. Nach einer erhaltenen Urkunde schlichtete in demselben König Slavac, in Begleitung des Banus Petar und des Zupan Saruba, einen Rechtstreit zwischen den Tugaranern und Petar Cerni, dem auch sonst bekannten Stifter des benachbarten Kirchleins Sv. Petar in Selo unterhalb Jesenice[8]: residentibus in Ecclesia S. Petri qui est in Olmisi dedit litem inter Petrum Cerni et Tugaranos de territorio Salone usque ad uineam tilstocosse[9].

Ein zweitesmal wird Sv. Petar in einer Urkunde während der Regierung des Königs Zvonimir (1076–1089) im Jahre 1080 erwähnt: attigit eo tempore venire in nostris partibus Slavizo rex et Petrus banus nec non Sarubba causa discordie, que erat inter Slavizo et Lubomiro. Unde vocaverunt nos ante hos nominatos viros omnes Tugarani, residentibus in ecclesia beati Petri, que sita est in Olmisi, scilicet. . . . .[10].
Zu dieser Zeit bestand neben der Kirche wahrscheinlich auch ein Benediktinerkloster, welcher Orden durch seine zahlreiche Niederlassungen in der Umgebung von Spalato viel zur Hebung der damaligen Kultur in Dalmatien beigetragen hat[11].
Bis zum 16. Jahrhundert finden wir die Kirche nirgends mehr erwähnt. Erst zu Beginn desselben, und zwar gelegentlich eines Streites des Spliter Erzbischofs Andreas II. Cornelius mit den Omisanern, welche ihm die Kirche widerrechtlich entrissen hatten, taucht ihr Name in den Urkunden wieder auf. Der Erzbischof behielt dann die Kirche für sich als ein freigewordenes Benefiz[12].
Im Jahre 1596 wurde neben der Kirche ein Franziskanerkloster der bosnischen Provinz errichtet, das aber von sehr kurzer Dauer war[13], denn schon unter dem Erzbischof Leonardus Bondumerius von Split (1641–1667) gehörte dieselbe als Benefiz dem jeweiligen Spliter Domherrn–Poenitentiarius und führte den Namen „St. Leonardus- und Petrikirche", ersteren Namen wahrscheinlich nach dem Vornamen des genannten Erzbischofs[14].
Der Gouverneur von Omis Nicolaus Marinovic ließ im Jahre 1674 das bei der Kirche bestehende Gebäude in einem Hospiz für die Franziskaner minoris observantiae adaptieren, welches jedoch schon im Jahre 1747 wegen Mangel an Mitteln für seine Erhaltung aufgelöst wurde[15].
Kurz hernach, im Jahre 1750, stiftete hier der damalige Erzbischof von Split Pacificus Bizza (1746–1756) ein Seminar zur Heranbildung des Klerus, der sich in der Liturgie der altkirchenslavischen Sprache bediente und wies ihm als Heimstätte Priko an. Die Gründung dieses Seminars sowie dessen Vollendung unter dem Nachfolger Bizzas, dem Erzbischof Nicolaus Dinaric (1756–1765), wird durch eine noch heute über dem Haupteingange zum erwähnten Gebäude eingemauerte lateinische Inschrift bestätigt[16] .Das Seminar wurde im Jahre 1809 von den Franzosen geschlossen, angeblich weil dessen Insassen gegen die französiche Regierung wühlten. Im Jahre 1852 wurde es von der österreichischen Regierung wieder zum obgenannten Zwecke eröffnet und im Jahre 1879 endgültig wieder aufgehoben. Das Gebäude wurde im Jahre 1860 erweitert und im Jahre 1912 vom bischöflichen Ordinariate in Split an die neuerrichtete Gemeinde Poljica verkauft[17].

* * *

Die nächste Umgebung dieser Kirche diente seit altersher als Begräbnisstätte für die Bewohner des Poljicaner Gebietes bis Jesenice, sogar bis Stobrec und – merkwürdig genug – auch für die Omisaner, deren Städtchen jenseits des Flusses liegt. Erst im 16. Jahrhundert nach der Errichtung der großen Pfarrkirche in Omis und nachdem

der alte Steindamm „Mostine" über den Cetinafluß zerstört worden war, errichteten die Omisaner – denen die Übertragung der Toten über den Fluß allzu umständlich wurde – einen eigenen Friedhof im Osten der Stadt[18].
Vom alten Friedhofe in Priko sind noch spärliche Baureste neben der Kirche und im Volke noch lebende Legenden erhalten geblieben[19].
Der merkwürdige Umstand, daß die Omisaner so lange ihre Begräbnisstätte hier hatten, anstatt jenseits des Flusses, wo ihre Besiedlung war, führt notwendigerweise zur Vermutung, daß in Priko schon in frühchristlicher Zeit ein Coemeterium für die Bevölkerung der ganzen Umgebung bestanden haben mußte. Zeugnisse christlichen Lebens sind schon im 6. Jahrhundert vorhanden, denn als im zweiten Konzil von Salona im Jahre 533 die Diöcese von Muccurum (Makar, Makarska) gegründet wurde, ward derselben ein Teil des Gebietes der Onastini einverleibt[20]. Der Brauch, die Toten jenseits des Flusses, im traditionell geheiligten Boden beerdigen zu lassen, erhielt sich somit bis ins späte Mittelalter und wurde auch von den Omisanern ausgeübt. An der Stelle aber, wo in spätrömischer Zeit die christliche Gemeinde ihre Begräbnisstätte hatte, bauten die Kroaten ein kleines, dem Apostelfürsten geweihtes Kirchlein[21].

* * *

Wie die äußeren Geschicke der kleinen Kirche manches Wissenswerte für die Lokalgeschichte enthalten, so ist auch ihr Aufbau und Grundriß von Interesse für den vergleichenden Kunsthistoriker.
Das Kirchlein Sv. Petar in Priko ist ein 9 m 25 cm langer, 5 m 69 cm breiter, von West nach Ost orientierter, einschiffiger, durchwegs gewölbter Bau (Taf. XVI). Das einfache, verputzte Äußere wird durch je 6 flache, 13 cm tiefe Wandlisenen an der Nord- und Südseite gegliedert und belebt (Taf. XVII, 1, 3). Die Kuppel ist in eine außenseitig viereckige Trommel eingeschlossen hat vier mit Nischen verzierte Giebelfronten und wird durch ein Pyramidendach bekrönt, während das Kirchlein durchgehends mit einem Satteldach gedeckt ist. Die Fassade (Taf. XVII, 4) weist außer dem älteren, mittelalterlichen, horizontal geschlossenen Türeingange, dessen Türsturz durch drei altertümliche reliefierte Kreuze geschmückt wird (Taf. XVI), noch eine Wandnische und einen eingemauerten Bogen oberhalb des Einganges sowie später angebracht einen neueren Glockenaufsatz auf. Fassadennische und Bogen sowie die der Kuppeltrommel vorgeblendeten Giebelnischen rühren, wie ihre Bogen mit Schlußstein verraten, erst von einer barocken Restaurierung des Kirchleins her. Vier aus der Umfassungsmauer hervortretende rechteckige, durch Gurtbogen verbundene Wandpfeiler mit profilierten Basen und flach bearbeiteten Blattknäufen gliedern das einheitliche Innere in einen mittleren Kuppelraum und zwei kleinere gleichfalls gewölbte Nebenräume (Taf. XVII, 2). Die laut Inschrift im Jahre 1865 erweiterte viereckige Sakristei steht an der Stelle der ehemaligen, wahrscheinlich runden Apsis (Taf. XVI, XVII, 3).

Auch der Erhaltungszustand des Innern des Kirchleins ist ein leidlich guter, obwohl ein, neueren Zeiten entstammender, in schreienden Farbtönen gehaltener Deckverputz die ursprünglichen Gewölbformen verdeckt und spätere Zutaten, besonders der barocke Altareinbau, den originellen Bauzustand teilweise verstellen. Ob unter dem jetzigen modernen Deckverputz der beiden Nebenräume, am Eingang und über dem Altare, einst ein Kreuzgewölbe oder, was wahrscheinlicher ist, ein Tonnengewölbe sich entwickelte, mag vorläufig dahingestellt bleiben; die zentrale Kuppel ruhte, wie noch klar ersichtlich, auf Pendentifs (Taf. XVII, 2).

Die vier Wandpfeiler sind ungleich hoch, die Ausführung ihrer profilierten Basen und ihrer flachen Blattknäufe ist eine rohe und primitive (Taf. XVI); die jetzige, einem barocken Umbaue des ganzen Altarraumes entstammende Altarstufe verdeckt außerdem teilweise die Basis des östlichen Pfeilerpaares (Taf. XVII, 2).

Das Kirchlein erhält das Licht durch drei an der Südseite ausgesparte, mit steinernen Transennen versehene Fenster (Taf. XVII,3), die Nordwand ist geschlossen und weist auch keine Spuren einstiger Lichtöffnungen auf. Die Transennen passen nicht zu den Fenstern und stecken teilweise in dem sie umgebenden Mauermassiv; sie stammen also höchstwahrscheinlich von einem anderen Baue. Zwei Fenstertransennen werden außerdem an der Außenseite durch die Wandlisenen überschnitten; ob diese zur Verteilung der Wandlisenen nicht passende asymmetrische Lage der Fenster mit den teilweise vermauerten Transennen der nachlässigen Bauart bei Benützung älteren Materials für eine einfache Landkirche zuzuschreiben ist oder dies vielmehr in späteren Umbauten seine Erklärung findet, konnten wir nicht mit Sicherheit feststellen.

Die Bauart der Kirche ist eine durchwegs nachlässige, ihr Baumaterial meist Bruchstein.

Trotz der späteren Ein- und Umbauten hat das Kirchlein doch im wesentlichen seinen ursprünglichen Bauplan bewahrt: ein einheitlicher tonnengewölbter Längsbau mit einer Kuppel in der Mitte (Taf. XVI).

Dieser Bauplan reiht unser Kirchlein in die schon seit langem bekannte Serie kleiner dalmatinischen Kirchen des frühen Mittelalters ein, die durch ihren durchwegs in Wölbformen gehaltenen Aufbau, durch ihren mehr oder minder zentralen, von der sonst im Abendlande üblichen Längsform abweichenden Bauplan und durch sonstige technische Merkmale schon früh die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gelenkt hat und zur Klarstellung der verwickelten Frage der in Dalmatien – diesem klassischen Grenzlande zwischen dem Orient und Okzident – sich kreuzenden Kunstströmungen und Kultureinflüsse sowie zur Lösung der großen Frage des Ursprunges der romanischen Architektur in Europa herangezogen wurden.

Es sind dies namentlich die Kirchlein von Sv. Donat in Krk (Veglia), St. Orsola, St. Vito, St. Domenica, S. Donato, S. Lorenzo, S. Pietro Vecchio in Zara, Sv. Kriz und Sv. Nikola in Nin (Nona), Sv. Barbara in Trogir (Traù), Sv. Trojstvo, Sv. Eufemija, Sv. Nikola de Collegaci in Split, Sv. Luka und Sv. Marija Infunara in Kotor (Cattaro),

sowie die Ruinen der Basilica in Bilice bei Sibenik (Sebenico). Hierher wären auch die zuletzt entdeckten Reste eines merkwürdigen kirchlichen Bauwerkes in der Gradina von Solin (Salona) einzufügen, dessen Plan etwas an den Zwarthnotztypus in Armenien erinnert[22].

Eitelberg, Jackson, die Verfasser der Guida di Spalato und Salona sowie in neuerer Zeit Gerber und Petkovic erblickten in dieser Gruppe von Kirchen Vertreter des ins Abendland ausgreifenden Einflusses der byzantinischen Kunst[23]. Rivoira und Monneret de Villard wollten wiederum hierin die Beweise für den unselbständigen, italienische Vorbilder sklavisch nachahmenden Charakter der dalmatinisch-romanischen Kunst und die Belege für den lombardischen Ursprung der mittelalterlichen Baukunst in Europa finden[24]. Einheimische Forscher bemühten sich dagegen, aus ihnen einen nationalen kroatisch-byzantinischen Stil zu konstruieren[25].

Andere Forscher waren gleichfalls gewillt der dalmatinisch-mittelalterlichen Kunst eine größere Selbständigkeit in der Ausbildung besonderer Bauformen zuzugestehen. Ivekovic erklärte obige Gruppe von Bauten mit einem noch weit ins Mittelalter nachwirkendem Einflusse der einheimischen Antike (Diokletianischer Palast)[26]. Frey führte wieder ihren Bauplan auf byzantinische Schemata zurück, hob aber gleichzeitig die charakteristischen dalmatinischen frühmittelalterlichen Gewölbformen (Trompen und konische Kuppel) hervor, die er nicht als eine Nachahmung von ähnlichen im asiatischen Orient heimischen Formen ansah, sondern für eine durch das dalmatinische Baumaterial (Stein) konsequenterweise hervorgerufene, autochtone, parallele Erscheinung erklärte[27]. Die ebenerwähnten dalmatinischen technischen Eigentümlichkeiten führten dagegen Jelic zur Idee einer seit dem frühen Mittelalter (6. Jahrhundert) in Dalmatien existierenden kroatisch-persischen Bauschule, wobei die Vermittlerrolle der asiatischen Elemente den Alanen zugewiesen ward[28].

Gurlitt verfuhr viel vorsichtiger und begnügte sich mit dem bloßen Hinweise auf das Vorkommen ähnlicher origineller Bauformen im balkanischen Hinterland[29]. Millet endlich betont in seinem Werke über die serbische Kunst die Verwandtschaft dieser Bauwerke mit ägyptischen und asiatischen Bauformen, die er durch Basilianermönche aus Kappadozien übertragen wissen will[30].

Zu einem endgültigen, befriedigenden Resultate in dieser Frage sind also die bisherigen Forschungsstudien nicht gelangt.

Das Kirchlein Sv. Petar in Priko wurde bisher trotz seiner interessanten Form und obwohl es sozusagen hart an einer belebten Verkehrsstraße liegt, von den Forschern, die sich mit Dalmatiens Kunst befassten, fast durchwegs übersehen. Nur einmal wurde es ausführlich behandelt in der Starohrvatska Prosvjeta von Radic[31]. Dieser Aufsatz blieb, schon wegen der Sprache, in welcher er verfaßt worden ist, der breiten Öffentlichkeit unzugänglich und wegen seiner ausgesprochen nationalen, einer ungetrübten, sachlichen Beurteilung stets hinderlichen Tendenz kann er kaum Anspruch auf wissenschaftliche Bewertung erheben. Um so mehr erachten wir es also für notwendig, die Fachkreise mit diesem Kirchlein in diesem Aufsatze bekanntzumachen[32].

Es ist vielleicht nicht rein aus Versehen, daß dieses Kirchlein bisher unbeobachtet geblieben ist, denn es sticht auffallend ab von den übrigen dieser Art.
Sein Plan (Taf. XVI) ist eine interessante Kompromißlösung zwischen der, dem liturgischen Bedürfnisse entsprungenen Längsform und dem im Orient seit altersher beliebten zentralen Kuppelbaue und hat demzufolge gar nichts gemeinsam mit denjenigen Bauwerken der schon erwähnten Gruppe von Gotteshäusern, die auch in ihrem äußeren Plane den zentralen Gedanken rein zur Geltung bringen wie z. B. die reinen Rundbauten von St. Orsola und St. Donato in Zara, Sv. Trojstvo in Split oder die typischen Dreipaßkirchen von Sv. Donat in Krk, S. Vito in Zara, Sv. Kriz und Sv. Nikola in Nin und die Kirchenruine von Bilice bei Sibenik.
Aber auch die meisten anderen Kirchen dieser Gruppe scheiden bei näherem Vergleiche aus, weil das Gewölbe dieser mehr oder minder langgestreckten Kirchenbauten, im Gegensatz zu Sv. Petar in Priko, durchwegs auf frei hineingestellten Stützen ruht. (S. Lorenzo, S. Pietro Vecchio, S. Domenica in Zara, Sv. Barbara in Trogir, Sv. Eufemija und Sv. Nikola de Collegaci in Split).
Während bei den meisten dieser letztgenannten Kirchen der schlechte Erhaltungszustand und die späteren Veränderungen und Umbauten ihren ursprünglichen Bautypus verunstalten und verstellen (z. B. S. Lorenzo, S. Pietro Vecchio und St. Domenica in Zara), tritt bei den Spliter Kirchen Sv. Eufemija und Sv. Nikola der in der orthodoxen Welt im Mittelalter kanonisch gewordene Typus der sogenannten Kreuzkuppelkirche klar und offensichtig zutage.
Man könnte sich vielleicht verführen lassen, auch Sv. Petar in Priko als eine Vereinfachung dieses monumentalen Bauschemas bei einer kleinen Landkirche zu betrachten, die dadurch entstanden ist, daß die Nebenschiffe auf die die Kuppel stützenden Gurtbogen reduziert und daß die freien Stützen, mit der Umfassungsmauer verbunden, in Wandpfeiler umgewandelt worden sind.
Aber gerade am Spliter Beispiele von Sv. Nikola werden wir genügend belehrt, daß bei uns auch die einfachsten Reduktionen, die unbeholfensten Nachahmungen des monumentalen Kreuzkuppeltypus an den wesentlichen Grundzügen der ganzen Klasse im Innern wie im Äußern festhalten. Trotz ihrer kleinen Dimensionen und obwohl die bescheidene Kuppel direkt auf den Umfassungsmauern ruhen konnte, weist Sv. Nikola vier freie Stützen im Innern auf und hat das übliche Tonnenkreuz sowohl im Innern wie auch im äußeren Dachbilde klar ausgeprägt. Zwar ist uns wieder eine ganze Reihe von kleinen Kirchen aus Griechenland bekannt, die Wulff[3] als eine radikale Reduzierung des stereotypen Kreuzkuppeltypus zu minimalen Dimensionen ansieht; aber auch hier tritt das Wesentliche, d. h. der zentrale Gedanke und die Kreuzform, sowohl im Grundrisse als auch in der Dachbildung augenscheinlich und prägnant hervor.
In unserer Meinung, daß wir bei Sv. Petar in Priko nicht eine zufällige Verkümmerung eines entwickelteren Bautypus, sondern einen selbständigen geschlossenen, festen Bautypus vor uns haben, bestärkt uns das Vorkommen zweier im Grundrisse ganz

ähnlicher Kirchenbauten in Dalmatien selbst; nämlich Sv. Marija Infunara und Sv. Luka in Kotor. Obwohl die Baugeschichte dieser Kirchen noch geschrieben werden muß und trotz der vielfachen späteren gründlichen Restaurierungen, ist doch ihr ursprüngliches, frühmittelalterliches Bauschema, d. h. ein einschiffiger tonnengewölbter Bau mit einer Kuppel in der Mitte, die auf vier aus der Wand tretenden Pfeilern ruht, ohne Mühe zu erkennen[34].

Weitere Beispiele dieser Bauweise werden aus dem balkanischen Hinterlande gemeldet. Nach Millet wird das Schema von Sv. Luka in Kotor von den kleinen Kirchen in Brekova und Brezova zwischen dem Lim und der westlichen Moravaquelle wiederholt[35]. Stratimirovic hat noch einige alte Kirchen in Serbien notiert, die einen mit Sv. Luka in Kotor identischen Bauplan aufweisen[36]. Nach Monneret de Villard hätte auch ein jenseits der Adria gelegenes Bauwerk, S. Lucia in Rapolla, dieselbe bauliche Anordnung[37].

Diese vereinzelten Beispiele einer Bauweise, die Strzygowski treffend eine „Kuppelhalle" nennt, stehen sonst auf europäischem Boden unerklärt da.

Umsonst würden wir uns bemühen, diese Kirchen als Abkömmlinge von im byzantinischen Kunstkreise üblichen Bautypen zu betrachten: mit keiner dort vorkommenden Bauart sind sie in Einklang zu bringen und auch im Abendlande kommt sonst dieses interessante Bauschema nicht vor.

Wohl liebt es auch die abendländische Kunst, einen besonderen Punkt im Baue durch eine Kuppel hervorzuheben. Es ist dies die sehr früh vorkommende Vierungskuppel, welche aber immer am Kreuzungspunkte des Längs- und Querschiffes, also vor der Apsis und nie in der Mitte des Schiffes steht.

Die südfranzösischen, einschiffigen tonnengewölbten Kirchenbauten zeigen ihrerseits gleichfalls auf den ersten Blick eine gewisse Ähnlichkeit im Grundrisse mit diesen Kirchen, es fehlt ihnen aber das ausschlaggebende Typusmerkmal, d. h. die Kuppel[38]. Die aquitanischen Kuppelkirchen weisen wiederum nur ganze Reihen von hintereinander stehenden Kuppeln auf und sind demzufolge gleichfalls mit den erwähnten Kirchlein nicht zu vergleichen.

Wir haben uns also umsonst bemüht, die Herkunft dieser interessanten Bauform aus dem Abendlande oder Byzanz abzuleiten. Hoffentlich aber verhilft uns bald die neue Richtung, die der kunstgeschichtlichen Forschung die unermüdliche Tätigkeit Prof. Strzygowskis gegeben hat, zur Lösung der großen, lang debattierten Frage nach dem Ursprunge der mittelalterlichen Baukunst in Europa überhaupt und bringt – wie zu erwarten ist – auch einiges Licht in die Frage, die uns im besonderen beschäftigt.

Man muß Prof. Strzygowski bedingungslos das Verdienst einräumen, daß er die Kunstgeschichte aus dem bisherigen engen Betrachtungskreise, der sich mehr oder minder absichtlich auf Byzanz und die Antike beschränkte, befreit und die vergleichende Kunstforschung über jede nationale Voreingenommenheit gehoben hat[39].

Ein unleugbares Verdienst Prof. Strzygowskis ist es, neuestens auf die verblüffende

Ähnlichkeit und den offenbaren Zusammenhang der frühmittelalterlichen armenischen Baukunst mit manchen abendländischen und byzantinischen Bauten hingewiesen zu haben.

Auf Seite 188 seines Werkes über die Baukunst der Armenier (Wien 1918) beschreibt er mit folgenden Worten einen Bautypus, der in Armenien schon im frühen Mittelalter einsetzt, um nach dem Jahre 1000 die kanonische, in Armenien fast ausschließlich herrschende Bauform zu werden: „Die Kuppelhalle stellt einen in drei Abschnitten von Westen nach Osten angeordneten einheitlichen Längsraum dar, dessen Mitte die Kuppel krönt. Nie sitzt diese, wie im Abendlande, vor der Apsis. Die Halle erscheint einschiffig, weil die vier Kuppelpfeiler sich nicht von den Seitenwänden loslösen, sondern lediglich aus ihnen vortreten“[40].

Diese Charakterisierung paßt unverändert auf die in Rede stehende Kirche Sv. Petar in Priko, sowie auf die anderen in Kotor und auf der Balkanhalbinsel bisher nachgewiesenen Vertreter dieses Typus.

Auch die äußere Ausschmückung der Kirche in Priko durch die abendländischen Lisenen (flache Wandpilaster durch zwei Rundbogen verbunden) ist mit den armenischen Blendbogen auf Dienstpaaren verwandt. Diese Tatsache aber findet ihre Erklärung schon in dem von Strzygowski vermuteten gemeinsamen, asiatischen Ursprunge dieser beiden Ausstattungsarten[41].

An armenischen Bauten finden wir endlich auch die typische, flächenhafte Behandlung der Blattkapitelle wie in Priko (Taf. XVI)[42], allerdings setzt eine ähnliche Tendenz auch schon in der spätantiken Plastik ein[43], weshalb auch dieses Argument, nach unserer Meinung, für die Frage des Ursprungs des Bautypus unseres Kirchleins nur von sekundärer Bedeutung ist.

Entscheidend bleibt doch die auffallende Zusammenstimmung des Bauplanes unserer Kirchlein mit dem nur in Armenien üblichen Kirchentypus, der sonst weder in Byzanz noch im Abendlande nachzuweisen ist.

Wir werden deshalb nicht sofort auf eine direkte Entlehnung aus dem fernen Armenien schließen. Den Weg und die näheren Umstände der mutmaßlichen Wanderung dieser armenischen Bauform ins Abendland festzustellen, kann nicht Sache unseres bescheidenen Beitrages sein. Wir wollten bloß auf die weite Perspektive hinweisen, die die neueren Studienergebnisse unseres hochverdienten Jubilars auch für die Lösung der dalmatinischen Kunstfragen eröffnen, Ergebnisse, die höchstwahrscheinlich zu einer gründlichen Revision der bisherigen Anschauungen werden führen müssen. Wir wollten endlich die Gelehrtenwelt aufmerksam machen auf die noch wenig bekannten und ungenügend erforschten Kunstschätze unserer Heimat, die ein sehr dankbares Arbeitsfeld dem vergleichenden Forscher bieten[44].

[1] Der Name rührt von der griechischen Benennung der Flußmündung ὁ *Νεστός* (*ποταμός*) her; sonst hieß der Fluß in seinem mittleren Laufe Tilurus (davon das heutige Trilj) und in seinem oberen Laufe bei der Quelle Hippos. Cfr. Bullettino di archeol. e stor. dalm. 1908, S. 7.

[2] Der Name ist wie die ähnlich lautenden Bigeste (Ljubuski in der Hercegovina), Tergeste (Triest) usw. illyrischen Ursprunges. Cfr. Skok im Glasnik Zem. Muzeja u Bosni i Ercegovini 1917, S. 119; 1919, S. 155.

[3] Bis ins 11. Jahrhundert trägt der Erzbischof von Split öfters den Namen „Salonitanus" und die Stadt selbst heißt einmal „Salonarum Palatia" (1436), vgl. Bull. dalm. 1916, S. 29; Vjesnik hrv. arheol. drustva XIV. Jahrg., S. 130.

[4] Vgl. Kukuljevic, Codex diplom. Zagabriae 1874 passim; Racki, Documenta historiae chroaticae periodum antiquam illustrantia 1887 (in Monumenta slavor. meridion. vol. III) passim; Sisic, Enchiridion fontium historiae chroaticae. Zagabriae 1914 passim; Kaer, Dvije opatije etc. in Bull. Dalm. 1890; Novak V. Scriptura Beneventana Zagreb 1920, S. 3 ff.

[5] Vgl. Racki, Docum. S. 335; Starohrvatska Prosvjeta, II. Jahrg., 1896, S. 218, Nota 1.

[6] Vgl. Racki o. c. S. 4.

[7] Vgl. Racki o. c. S. 135; Sisic o. c. S. 283.

[8] Vgl. Bulic-Skok, Natpis Petra Crne in Glasnik Zemaljskog Muzeja za Bosnu i Hercegovinu 1918, S. 1 ff.

[9] Vgl. Racki o. c. S. 99.

[10] Vgl. Sisic o. c. S. 278.

[11] Vgl. Novak o. c. S. 3. – Loew, the Beneventan Script, Oxford 1914, S. 60–65. – Racki, Nutarnje stanje Hrvatske prije XII. stoljeca, Zagreb 1894, S. 235 ff. – Obzwar von einer Klosteransiedelung in Priko in keinem älteren Dokumente ausdrücklich Erwähnung getan wird, so sind doch Anzeichen vorhanden, die unsere Vermutung fast zur Gewißheit machen. In einer, nur im Manuskripte vorhandenen im Spliter bischöflichen Archive aufbewahrten Denkschrift über das Seminar in Priko aus dem Jahre 1803 ist zu lesen, daß dort noch im 11. Jahrh. ein kleines, dem hl. Petrus geweihtes Kirchlein errichtet wurde, in dessen Nähe einige Mönche („Koludri") Zuflucht gefunden hätten. Nach Pivcevic (Sjemeniste u Priku im Programme des Obergymnasiums in Split für das Schuljahr 1911, S. 1) würde sich das Wort Koludar oder Kalugjer in der Volkssprache ausschließlich auf die Mönche des Basilianerordens beziehen. Demgegenüber müssen wir feststellen, daß kalugjer (koludar), koludrica, im allgemeinen das Mitglied eines beliebigen Mönchordens bedeutet. Vgl. Rjecnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, herausgegeben von der Jugoslavenska Akademija in Zagreb s. v. Kalugieri. Das Wort schließt also den Benediktinerorden nicht aus. – Eine noch heutzutage im Volksmunde bestehende Tradition besagt, daß hier in alten Zeiten ein Benediktinerorden bestand. Endlich kommen zum Nachweise des Bestandes eines größeren Wohngebäudes im frühen Mittelalter noch in Betracht einige im Seminargebäude, wie es scheint in situ, eingemauerte Fragmente: in den Türen der einstigen Seminarküche sehen wir noch zwei kleine Säulen eingemauert mit romanischen Blattkapitelchen; ältere Leute erzählen, daß bis zum Stallbrande im Jahre 1880 auch zwei steinerne frühmittelalterliche Fenstertransennen dort zu sehen waren.

[12] Vgl. Farlati, Illyricum Sacrum, Venedig 1751, Vol. III, S. 439: „ecclesia vero S. Petri ultra flumen ex opposito dicto loci Almissiae supra in simul, et specialiter, et per se per dictos nuncios, et Syndicos in manibus nostris cessa, et resignata, tanquam hactenus male possessa et contra ius usurpata, et disposita, sit, et remaneat in pectore nostro, et ordinaria dispositione de ea nutu nostro tamquam de beneficio vacante provisuri libere et expedite cum omnibus et singulis praefatae ecclesiae S. Petri juribus et jurisdictionibus fructibus et proventibus anni praesentis 1527 et in perpetuum."

[13] Vgl. Pivcevic o. c. S. 4.

[14] Vgl. Pivcevic o. c. S. 5.

[15] Vgl. Fabianich, Storia dei frati minori II, S. 322; Pivcevic o. c. S. 5; Lago, Memorie sulla Dalmazia I, S. 358; II, S. 187, 191, 193.

[16] Vgl. Farlati o. c. vol. III, S. 563: „Consilium coepit dignissimum sui episcopalis officii ut ad clericos illyricos doctrina ac pietate imbuendos alterum seminarium institueret Almissae in oppido marittimo, quod passuum millia fere duodecim Spalato in orientem distat. Erat Hospitium quondam Patrum Ordinis franciscani, quos Minores Observantes vocant vacuum ac desertum." – Die Inschrift lautet: Seminarium

hoc illyri(cum) Ill(ustrissi)mus ac R(everendissi)mus D(ominus) Pa(cificus) Bizza Ar(chiepisco)pus Sp(alatensi)s anno D(omi)ni MDCCL plantavit. Ill(ustrissi)mus ac R(everendissi)mus D(ominu)s Nic(olaus) Dinaricius rigav(it). Deus autem increment(um) dedit A. D. MDCCLXI Exc(ulptum).

[17] Vgl. Pivcevic o. c. S. 6. — Lago, Memorie sulla Dalmazia I, S. 358.

[18] Das Begraben in dieser Kirche hörte jedoch nicht auf einmal gänzlich auf; noch im Jahre 1836 ward, der Hüter des Heiligtums, Kruzicevic, in der Kirche vor dem Altar begraben. Es ist derselbe Kruzicevic, der mit dem letzten Poljicaner Knez Covic die Verschwörung gegen die Franzosen stiftete, worauf diese wie schon gesagt, im Jahre 1809 das Seminar aufhoben.

[19] Im Jahre 1867 soll man hier einen steinernen Thron mit dem Skelette des Königs Slavac ausgegraben haben, ein anderes Mal wurde hier angeblich eine Inschrift des Banus Branimir zutage gefördert und im Jahre 1912 sollen wieder eine Menge von Gräbern und ein 50 cm hoher Torso entdeckt worden sein.

[20] Vgl. Bulic-Bervaldi, Kronotaksa Solinskih Biskupa, Zagreb 1913, S. 55. — Bull. dalm. 1878, S. 38, 51; 1897, S. 102, 104, 109.

[21] Ein einigermaßen analoger Fall liegt in Trogir (Traù) vor. Vor einigen Jahren entdeckte man nördlich der Stadt auf dem Festlande Reste einer altchristlichen Kirche, die höchstwahrscheinlich eine Coemeterialkirche gewesen ist. Vgl. Bull. dalm. 1904, S. 20. Die Trogiraner waren also schon frühzeitig gewohnt ihre Toten gleichfalls außerhalb der Stadt zu bestatten.

[22] Siehe auch die typische Auflösung des inneren Mauernmassivs in Nischen, vgl. für die Kirche Bull. dalm. 1913, S. 10 ff., Taf. VII—IX, für den Zwartnotztypus in Armenien vgl. Strzygowski, Baukunst der Armenier, Wien 1918, S. 108 ff.

[23] Vgl. die betreffenden Stellen bei Eitelberger, die mittelalterlichen Kunstdenkmale in Dalmatien, Wien 1884, Jackson J. G. Dalmatia, the Quarnero and Istria, Oxford 1877, vol. I—III. Guida di Spalato e Salona 1894, Gerber, W., Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens, Dresden 1913. Petkovic l'art dalmate du moyen-âge, Paris 1919. Letzterer freilich räumt auch dem weiteren Orient einen beträchtlichen Anteil an der Ausbildung der dalmatinischen Kunst ein.

[24] Vgl. die betreffenden Stellen bei Rivoira T. G. Le origini dell'architettura lombarda I, Roma 1901. — Ugo Monneret de Villard, l'architettura romanica in Dalmazia in „Rassegna d'Arte" 1910, Heft 5—8.

[25] Vgl. Starohrvatska Prosvjeta, II. Jahrg., S. 225 und sonst passim.

[26] Vgl. Ivekovic, Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Dalmatien, Wien 1910, S. 18, 19.

[27] Vgl. Frey, Die mittelalterliche Baukunst Dalmatiens in „Mitteilungen der Zentralvereinigung der Architekten Oesterr." 1911, S. 9.

[28] Vgl. Jelic, Dvorska kapela sv. Kriza u Ninu, Zagreb 1911 und Contributo alla storia d'arte in Dalmazia in Bull. dalm. 1912.

[29] Vgl. Gurlitt-Kowalczyk, Denkmäler der Kunst in Dalmatien, Berlin 1910, Texteinleitung.

[30] Vgl. Millet, l'ancien art serbe. Paris 1919, S. 44.

[31] Vgl. Starohrvatska Prosvjeta, II. Jahrg., S. 255, mit Abbildungen.

[32] Vgl. Außer dem erwähnten Artikel wird die Kirche nur flüchtig dem Namen nach erwähnt in der Guida S. 276, Ivekovic o. c. S. 19, Monneret S. 61.

[33] Vgl. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, II. Bd., S. 488.

[34] S. Maria, gegründet im 9. Jahrhundert, restauriert 1220 oder 1221, Hl. Lukas, gegründet 1195, restauriert 1368 und später. Vgl. Farlati o. c. vol. VI, S. 436, 452. Jackson o. c. III, S. 49 und Abb. 79. Monneret de Villard o. c. S. 33, 69. Gelcich, G., Memorie storiche sulle Bocche di Cattaro, Zara 1880, S. 65, 82. Millet o. c. S. 50, Taf. 36, 37.

[35] O. c. S. 50, Abb. 35—37.

[36] Gj. Stratimirovic, o proslosti i neimarstvu Boke Kotorske S. 33 in Spomenici Kr. Akademije Znanosti, Beograd XXVIII.

[37] O. ç. S. 111.

[38] Vgl. Strzygowski, Baukunst der Armenier, S. 855.

[39] Vgl. demgegenüber in unserem Falle die durch kleinliche nationale Rücksichten beeinflußten, in letzter Linie gewiß nur lobenswerten Absichten entstammenden Anschauungen und Erklärungsversuche von Jelic (kroatisch-persische Bauschule), Radic (kroatisch-byzantinischer Styl) oder Rivoira und Monneret de Villard (lombardischer Ursprung der mittelalterlichen Baukunst), oder man beachte, wie bei der Betrachtung der mehrmals erwähnten dalmatinischen Kirchengruppe, Eitelberger, Jackson und Jelic in der Guida sich als erste für den byzantinischen Einfluß einsetzten, Ivekovic für die heimische und Rivoira und Monneret de Villard für die ravennatische Antike eintraten, bis Gerber und Ivekovic wieder zur byzantinischen Theorie Zuflucht nahmen.

[40] O. c. S. 188 ff. Die Kathedrale von Thalisch und Schirakowan, die Schoghakathkirche in Wagharschapat usw.

[41] Strzygowski o. c. S. 449.

[42] Strzygowski o. c. S. 411, Abb. 37, 368, 434, 438, 439.

[43] Vgl. dafür Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Wien 1901, S. 36, Abb. 1 und 2.

[44] Für die in diesem Aufsatze herangezogenen kusthistorischen Parallelen bin ich meinem Mitarbeiter, Prof. Dr. Ljubo Karaman, Assistenten am Landeskonservatorenamte und für die Zetchnungen (Taf. XVI) dem Ingenier Fr. Baucic zu Dank verpflichtet.

L. JELIC †, SPALATO:

DIE INSCHRIFT AUF DER BUILA-SCHALE VON NAGY SZENT MIKLOS

DIE WIEGE DER METALLKUNST DER VÖLKERWANDERUNG

Der sogenannte Attilaschatz, der im Wiener kunsthistorischen Museum aufbewahrt ist, wurde im Jahre 1799 im nordwestlichen Banat bei Nagy Szent Miklos unweit vom linken Ufer der Maros gefunden. Hampel hat ihn erst 1886 das erste Mal veröffentlicht und dieser Schatz ist von da an der Gegenstand wiederholter Abhandlungen gewesen. Auch Prof. Strzygowski hat ihn zum Gegenstande seiner Untersuchungen gemacht, so daß darauf nicht mehr näher eingegangen zu werden braucht[1]. Dieser Aufsatz beschränkt sich also nur auf das hervorragendste Denkmal dieses Schatzes und zwar auf die Inschrift des Zupan Buila auf dem Goldbecher. Diese Inschrift ist nämlich ein Schlüssel für die ethnische Zugehörigkeit nicht nur dieses Stückes, sondern auch aller übrigen verwandten Fundstücke. Deshalb hat gerade diese Inschrift die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich gezogen, doch wurde vergeblich versucht sie zu enträtseln. Im Jahre 1897 hat Strzygowski den Schatz von Nagy Szent Miklos als das hervorragendste Denkmal der Völkerwanderungskunst bezeichnet und später noch eingehender dessen Bedeutung betont, indem er zugleich auf dessen Verwandtschaft mit dem Schatz von Poltawa und dem albanischen Schatzfund hinwies und auf die Zugehörigkeit zu einem mittelasiatischen Kunstkreis schloß. Er betonte gleichzeitig, daß für die endgültige Bestimmung der künstlerischen Zugehörigkeit hauptsächlich die Enträtselung der Inschrift auf der Builaschale bestimmend ist. Dieser Aufgabe habe ich mich unterzogen, weil sie mich auf eines der Hauptresultate meiner Forschungen zur altslavischen Geschichte geführt hat: Daß nämlich die Völker des venetischen Stammes, die Veneter, Sklavenen und Anten nicht Slaven gewesen sind, sondern Kasen mittelasiatischer Herkunft[2]. Da nun also der Schatz von Nagy Szent Miklos im Gebiete der Anten gefunden wurde, wie wir später sehen werden, habe ich geschlossen, daß die Buila-Inschrift in ihrer kasischen Sprache verfaßt wurde und daß man sie mit Hilfe der bekannten kasischen Sprachen enträtseln muß, und zwar in erster Linie der kaukasischen Sprachen.

Bevor ich in meiner Arbeit weiter fortschreite, muß ich bei den wichtigeren Momenten der bisherigen Forschung verweilen. Die Abhandlungen über den Schatz von Nagy Szent Miklos im allgemeinen und im besonderen über die Goldschale selbst stimmen hinsichtlich des Alters überein. Sie ist nämlich nicht älter als aus dem 8. Jahrhundert

und wahrscheinlich dem 9. Jahrhundert (Kondakoff und Strzygowski). Aber hinsichtlich der Sprache der Inschrift auf der Buila-Schale und schließlich hinsichtlich der ethnischen Zugehörigkeit des Schatzes konnte man nicht zu derselben Übereinstimmung kommen.

Während nämlich Klassen die Aufschrift als slavisch ausgelegt hat[3], und Keil sich ihm ebenfalls angeschlossen hat[4], hat Wolanski litauischen Ursprung gefolgert[5]. Von anderer Seite, von G. Ritter von Nagy im Jahre 1896 und von ihm unabhängig auch von Strzygowski wurde bei der Erforschung der altbulgarischen Inschrift aus Pliska Aboba die altbulgarische Herkunft der Inschrift verfochten[6]. Außerdem vertrat G. Supka[7], der die Arbeit Nagys fortsetzte, die Behauptung, daß die Buila-Inschrift in alttürkischer Sprache gehalten sei. Es herrschte also die Meinung vor, daß der Schatz von Szent Miklos bulgarischer Herkunft gewesen wäre, denn die Slavo-Bulgaren wurden als türkische Nation betrachtet. An diesen Standpunkt sich haltend entschloß sich auch der Däne Thomsen im Jahre 1917 zum erstenmal die alttürkische Lesung:

Bouila zoapan tesi dygetygi · Boutaoul zoapan tagrogi itzigi tesi

neben folgender Übersetzung vorzuschlagen:

„Le zoapan Bouila a achevé la coupe, (cette) coupe à boire qui par le zoapan Bouataoul a été adaptée à être suspendue"[8].

Aber jetzt, wo wir wissen, daß die Altbulgaren ebenso wie ihre Volksgenossen, die Hunnen und die Avaren, nicht Türken, sondern Kasen[9] gewesen sind, fällt diese ganze auf dem Türkischen beruhende Arbeit zusammen.

Die Inschrift ist augenscheinlich christlich, und zwar mit griechischen Buchstaben. Aus der Form der Buchstaben wollte man auf eine christliche Herkunft aus der griechisch-byzantinischen Kirche schließen. Aber mit Unrecht. Der Goldschmied der Buila-Inschrift war zwar mit der griechischen Schrift vertraut, aber diese Schrift zeigt nicht byzantinische sondern baktrische Kennzeichen[10]; und dies läßt auf mittelasiatische Herkunft schließen. Andrerseits würde, selbst wenn die Buila-Inschrift in griechischer Sprache abgefaßt wäre, dies nicht einen byzantinischen Ursprung beweisen. Für das 9. Jahrhundert war die griechische liturgische Sprache auch außerhalb der byzantinischen Kirche in Gebrauch. Sie war auch im adriatischen Küstenlande, sogar im Gebiete von Ravenna und Venedig gewürdigt, und wenigstens teilweise selbst in Rom, wo die päpstliche Ordo der Weihen aus dem 9. Jahrhundert vom Kandidaten für die höheren Weihen die Kenntnis der griechischen Sprache verlangte. Es ist daher augenscheinlich, daß die Buila-Inschrift weder durch ihr Christentum noch durch die griechischen Buchstaben auf byzantinischen Ursprung weist, und noch weniger auf die noch heidnischen Bulgaren. Die Buila-Inschrift ist also nicht in altbulgarischer und noch weniger in alttürkischer Sprache verfaßt. Es ist nun meine Aufgabe, diese Inschrift mit Hilfe der kasischen[11] Sprachen zu übersetzen und ihren antischen Ursprung zu beweisen.

Der Text der Buila-Inschrift lautet:

† *ΒΟΥΗΛΑ · ΖΟΑΡΑΝ · ΤΕCΗ · ΔΥΓΕΤΟΙΓΗ · ΒΟΥΤΑΟΥΛ · ΖΩΑΠΑΝ · ΤΑΓΡΟΓΗ · ΗΤΖΙΓΗ . ΤΑΙCΗ.*

Da die einzelnen Worte durch Teilungspunkte in der Mitte der Schrift abgetrennt sind, bietet die Lesung keine Schwierigkeiten.

Das erste Wort Buila stimmt mit dem kaukasischen Udi. bul = Kopf überein wie auch mit dem altbulgarischen Worte *βουηλα* in der Inschrift des 9. Jahrhunderts boiladen[12] „Adelige" (im Gefolge des Fürsten Omortag) und mit dem Personennamen Boilas. Diese Übereinstimmung des kasischen mit dem Altbulgarischen ist jetzt selbstverständlich, da man weiß, daß die Altbulgaren Kasen und nicht Türken gewesen sind. Von der Wurzel *βουηλα* leitete man auch schon das altslavische Wort boljarin ab, welches sich sowohl in der Bedeutung als in der Form mit dem bereits angeführten altbulgarischen Worte boiladen deckt. Der Buila unserer Inschrift und der altbulgarische Personennamen Boilas sind zwei gleichbedeutende Namen, die sich aus derselben kasischen Wurzel bul = Kopf ableiten, wie auch das altbulgarische Wort boiladen und das altslavische Wort boljarin = Oberhäupter (Adelige), und bedeutet demzufolge Oberhaupt.

Das zweite Wort zoapan, das man wieder an sechster Stelle mit dem veränderten Buchstaben ω (*ζωαπαν*) zoapan trifft, entspricht dem altslavischen Worte zupan, dessen kasischen Ursprung ich a. a. O. bewiesen habe[13]; hier will ich nur erwähnen, daß es von einem kasischen Worte, das „Feld" bedeutet, stammt, vgl. Schap. zuape = Acker, Flur (kroat. zupa). Das dritte Wort Tesi ist der Name des Flusses Theiß, aber in Genitiv. Dieser Name tritt schon im Mittelalter auf[14].

Das vierte Wort dygetoigi ist eine Zusammensetzung von dyge- und toigi wie Kab. igo-cexiga = unten, mit welchem kasischen Wort es im wesentlichen übereinstimmt. Der erste Teil der Zusammensetzung dyge nähert sich noch mehr dem Ava. dexe = unten. Der zweite Teil -toigi steht als Suffix, welches sich außer im angeführten Kab. Worte noch in einem anderen Worte, Kab. dog-cejigo = oben findet. Die gesamte Zusammensetzung dygetoigi bedeutet also „unterer". Da es also dieselbe Endung -*η* -i wie das vorhergehende Wort Tesi hat, kann man daraus schließen, daß es diesem Worte beigeordnet ist, und daß es im Genitiv steht, also „der unteren".

Das fünfte Wort Butaul ist eine Zusammensetzung aus Buta- und -ul. Dieser zweite Teil der Zusammensetzung ist eine charakteristische kasische Kasusendung. So ist -ul (-ol, -il) die Genitivendung des avarisch-andischen Stamms und -al, -l die Genitivendung der etruskischen Sprache auf der berühmten Inschrift aus Lemnos und die Genitivendung des Hethitischen[15], während -l auch die Dativendung des Stammes Dido ist. Demzufolge ist der erste Teil der Zusammensetzung Buta die Wurzel des Namens. Dieser Name kann entweder von einem Worte, das „Bogen" bzw. auch „Himmel" bedeutet, vgl. Ava. buth = Bogen, oder von einem Worte von der Bedeutung „Vater" herstammen, vgl. Lin. bü, bui, Laz. bada, Lak. buttal = Vater,

Lak. ninu-butta = Eltern. Aber es ist auch das nicht ausgeschlossen, daß dieser Name von geographischer Herkunft ist, denn im Altertum hieß ein dakischer Paß Butae[16]. Aber in diesem Falle würde dieser Ortsname wieder von dem angeführten kasischen Worte in der Bedeutung Bogen herrühren. Mit Hinsicht auf das folgende Wort ist es klar, daß die Zusammensetzung Butaul ein Personenname im Genitiv ist, also „des Buta", was dem slavischen Namen Butka entsprechen würde.
Das sechste Wort ist identisch mit dem bereits besprochenen zweiten Worte, nur daß o mit ω vertaucht wurde, als wäre etwa zoapan die Genitivform des Nominativs zoapan.
Das siebente Wort Tagrogi ist ein Analogon zum dritten und vierten Worte, (tesi, dygetoigi) und hängt vom Worte zoapan ab. Demzufolge wäre Tagrogi ein geographischer Name im Genitiv, dessen Nominativ Tagroga gelautet haben müßte. Von der Herkunft dieses Namens wird später gehandelt werden.
Der bisher betrachtete Teil der Inschrift lautet: Buila zoapan Tesi dygetoigi Butaul zoapan Tagrogi und bedeutet „Der Zupan Buila der unteren Theiß des Zupan Buta von Tagroga". Die Genitivform des zweiten Teils hängt von einem zu unterstellenden Worte „Sohn" ab und die Übersetzung würde also vollständiger lauten: „Der Zupan Buila der unteren Theiß, (der Sohn) des Zupan Buta (oder Butka) von Tagroga".
Dieser erste Teil der Inschrift würde also das Subjekt mit seinen zwei Appositionen enthalten, welches ein Prädikat und ein Objekt fordert. Und dieses muß im zweiten Teil der Inschrift enthalten sein, welche sich aus zwei Worten zusammensetzt.
Das achte Wort ist wirklich Objekt. Das Wort itzigi nämlich deckt sich vollkommen mit den kaukasischen Worten, welche „Trinkgefäß" bedeuten, vgl. Abx. azzyga = Trinkgefäß, Aba. azzy, Abx. adz, Agu. cag = flache Schüssel. Das Wort unserer Inschrift itzigi bedeutet also Schüssel, Schale.
Das letzte Wort der Inschrift ist das Prädikat taisi. Es ist ein Verbum, welches schenken, darbringen bedeutet, vgl. das hethitische Verbum von derselben Wurzel, welches genau mit unserem taisi übereinstimmt, d. i. tá-as, und von derselben Bedeutung „schenken"[17] und das kaukasische gleichbedeutende Verbum Tschetschdalan-deza, Os. tatan[18], Aba. toinu, Schap. taner = schenken, geben.
Der zweite Teil der Inschrift lautet: itzigi taisi und das bedeutet: schenkt die Schale. Der ganze Text der Inschrift bezw. der Übersetzung wäre also der: † Buila zoapan Tesi dygetoigi Butaul zoapan Tagrogi itzigi taisi: Buila, der Zupan der unteren Theiß (Sohn) des Buta (oder Butka), des Zupans von Tagroga schenkt (d. i. diese) Schale.
Da es also evident ist, daß unsere Inschrift in kasischer Sprache abgefaßt ist, fragt es sich nun, welche Sprache das war. Von Besonderheiten bietet unsere Inschrift vorerst zwei Substantive, deren Wurzeln verwandt mit dem tscherkessischen Sprachstamm sind: zoapan und itzigi; das Wort -toigi (in der Zusammensetzung dygetoigi), welches ausschließlich kabardinisch ist; das Wort dyge, welches der gleichbedeutenden avarischen Form am nächsten steht; endlich das Verbum taisi, dessen Form mit der hethitischen gleichbedeutenden Form übereinstimmt. Sprachlich würde also der

Schatz kund tun, daß die Sprache des Inschrifttextes sich mit den lebenden kaukasischen Sprachen des lesghischen und tscherkessischen Stammes sowie auch mit der ausgestorbenen hethitischen Sprache berührt. Von grammatikalischen Kennzeichen fallen besonders die lesghisch-hethitische Endung des Gen. sing. -ul im Namen Butaul, der Gen. sing. der weiblichen Hauptwörter und Adjektiva auf -i (Tesi, Tagrogi, dygetoigi) auf, identisch im kaukasischen mit der Genitivendung Udi. -i und Xin. -i, und in der altslavischen Endung der weiblichen Substantiva Gen. sing. -y z. B. zeny. Nach diesen grammatikalischen Formen würde also die Sprache der Inschrift am ehesten dem lesghischen Stamm angehört haben. Die Sprache unserer Inschrift ist eine schon ausgestorbene kasische Sprache gewesen, verwandt mit den Sprachen des kaukasischen, lesghischen und tscherkessischen Stammes. Dies ist die altbulgarische Sprache nicht gewesen. Die altbulgarische Sprache wurde bisher zwar nicht gründlich erforscht und gerade deshalb für eine türkische Sprache gehalten. Aber diese Sprache hatte das bezeichnende Suffix -to (Artikel), welches sich auch im slavischen Bulgarisch erhalten hat, und welches der Endung der männlichen Substantiva -ttu (-du) in der artschinischen Sprache analog ist[19]. Da diese charakteristische altbulgarische Endung im Texte unserer Inschrift nicht vorhanden ist, so ist es evident, daß die Sprache unserer Inschrift nicht das Altbulgarische ist. Aber sie war auch nicht das Altavarische. Diese Sprache ist nicht näher bekannt, doch sie lebt noch immer im kaukasischen Avarentum. Wie wir bereits gesehen haben, hat die Sprache unserer Inschrift nicht einen einzigen Berührungspunkt mit dem Altavarischen und kann daher keineswegs als die altavarische Sprache betrachtet werden. Nach all dem läßt sich folgern, daß die Sprache der Buila-Inschrift die Sprache jenes kasischen Volkes gewesen ist, welches im 9. Jahrhundert im Gebiete des alten Dacien verweilte und damals auch bereits christianisiert war. Welches Volk dieses nun gewesen ist, entnimmt man aus den Berichten der arabischen Schriftsteller über die karpathischen Völker des 9. Jahrhunderts. Da diese Berichte bis jetzt ungenügend erforscht wurden, muß ich sie kritisch beleuchten bevor ich zwei sehr interessante geographische Angaben ableite, welche uns die Buila-Inschrift bietet.

Die Buila-Inschrift erwähnt nämlich die Zupanja der unteren Theiß und die Zupanja von Tagroga. Die Zupanja der unteren Theiß kann nichts anderes sein als das Gebiet von Zenta-Temesvar an der unteren Theiß. In der nördlichen Gegend dieses Gebietes liegt die Stadt Nagy Szent Miklos, bei welcher die Buila-Schale mit dem übrigen Schatz aufgefunden wurde. Nach dem zu urteilen würde sich der Fundort des Schatzes ungefähr mit dem Aufenthaltsort des Schenkers der Schale decken. Die Zupanja Tagroga ist bisher nicht bekannt. Aber die Spur dieses Namens trifft man bereits im Altertum. Dieser Name ist eine kasische Zusammensetzung aus tagr- und -og(a). Das erste Wort bedeutet Schnee, vgl. Udi. tagär = Schnee und das zweite Wort ist das Substantivsuffix -g, das von einem Worte, welches Land bedeutet, stammt, vgl. Var., Kub., Kai., Akn., Xitr. xku, Agn. xu = Acker, Udi. kul,

Kab. dci, Sva. gim = Land. Demzufolge bedeutet Tagr-og(a) das Land des Tagr (des Schneebergs). Diese Bedeutung führt uns in die Karpathen, wohin im Schwarzen Wald (Orni Les) zwischen dem oberen Dnjester und dem Dunajec und bei dem Quellgebiet der Weichsel Ptolemäus das Volk der Tagrer[20] verlegt. Demzufolge wäre jener Teil der hinteren Karpathen, der sich vom schwarzen Wald gegen Przemysl und Tarnow absenkt, die Zupanja Tagroga aus der Buila-Inschrift.

Wertvoll ist die Angabe, welche uns die Buila-Inschrift über die politische Einteilung des Staates, in dem die Schale ausgearbeitet wurde, bietet. Während nämlich der Schenker Buila Zupan der unteren Theiß war, war sein Vater Zupan des hinterkarpathischen Tagroga: Der Staat umfaßte also nicht nur die dacische Tiefebene, sondern auch einen Teil des hinterkarpathischen Hochlandes. Von diesem Staate zur Zeit der Buila-Inschrift, d. i. wie wir sehen werden im letzten Viertel des 9. Jahrhunderts, hatte man bisher keine Ahnung, obwohl ihn, wie ich schon sagte, arabisch-persische Quellen beschrieben[21].

Die arabischen und persischen Schriftsteller des 10.–12. Jahrhunderts, die sich der Hauptsache nach an die Quellen des 9. Jahrhunderts halten, welche sicher älter als die magyarische Eroberung der mittleren Donauebene im Jahre 895 sind, unterscheiden drei karpathische Staaten, unter welchen auch ein antischer Staat war. Der russische Staat mit dem Mittelpunkt in Kiew lag im Nordosten; der Staat Slavien (sonst als Weißkroatien bekannt) mit der Hauptstadt Krakau bildete zusammen mit Mähren den Staat des Königs Svatopluk, welcher in Krakau residierte; und endlich der antische Staat mit der Hauptstadt Arta oder Artsan lag zwischen den beiden ersten. Die Hauptstadt Arta oder Artzan lag nämlich in einem unzugänglichen Gebirgsland, vier Tagereisen von Kiew und Krakau entfernt; und das stimmt auf ein Haar mit dem heutigen Orte Ardány im nordöstlichen Gebiete des siebenbürgischen Hochlands zwischen der oberen Maros und der oberen Szamos südöstlich von der Stadt Bistritz und am westlichen Abhang des Berges Petrosul überein. Nach seiner Hauptstadt hieß der antische Staat gewöhnlich Artsa oder Artsanien. Der Fluß Dnjester trennte Artsanien von Rußland und zur Zeit Svatopluks erreichte die Ostgrenze Krakauslaviens das Dnjesterquellgebiet, so daß die erste slavische Stadt auf dieser Seite, Stari Sambor, beim Dnjesterquellgebiet war[22]. So war im oberen Dnjester eine dreifache Grenze Rußlands, Slaviens und Artsaniens. Im Südwesten grenzte also Artsanien an Ipol und an der Theiß an Mähren, im Süden an der unteren Donau an Bulgarien und es gehörte ihm auch das Temesvarer Banat an[23]. Das waren die Grenzen Artsaniens als die Anten bereits getauft waren, im letzten Viertel des 9. Jahrhunderts.

Der Bericht des Djaihani vom Volk der Anten selbst aus der Zeit um 880 ist für unsere Frage sehr interessant und verdient, daß wir ihn näher untersuchen. Der Fluß Djaihun (Dnjester)[24] trennt, so berichtet er, die Anten von den Magyaren, jene sind in der Nähe der (Krakauer) Slaven und sind Christen. Unterhalb der Anten am Ufer des Djaihun erhebt sich ein hohes Gebirge (die Karpathen); aus der Ge-

gend dieses Gebirges entspringt dieses Wasser und hinter diesem Gebirge wohnt das christliche Volk der Moraven (fälschlich Mordati); zwischen ihnen und den Anten breitet sich das Land auf zehn Tagereisen aus. Die Anten sind zahlreicher aber schwächer als die Magyaren und man sagt, daß ihrer mehr sind als Griechen. Sie sind ein eigenes Volk und in der Kleidung den Arabern ähnlich, ihrer turbanähnlichen Kopfbedeckung und ihrem Hemd und Brustpanzer zufolge. Sie haben Weideland und Weinberge und unregulierte Wasserläufe; sie treiben auch Handel, und zwar hauptsächlich mit den Arabern.

Der Bericht der arabischen Schriftsteller vom Ende des 9. Jahrhunderts, daß die Anten schon damals Christen gewesen sind, ist in dieser Hinsicht der älteste. Denn man wußte bisher überhaupt nicht, durch wen und wann sie christianisiert wurden. Man nahm nämlich an, daß das Christentum nur sporadisch ins Theißgebiet nach dem Zusammenbruch der Avaren über die sporadisch christlichen Bulgaren gedrungen sei, aber diese Vermutung ist geschichtlich nicht bestätigt. Die Einführung des Christentums in Artsanien kann man in Verbindung mit dem Wirken des Slavenapostels Method für die Jahre 869–85 in Verbindung bringen. Dazu berechtigt uns die Überlieferung, daß wirklich der hl. Method jener gewesen ist, welcher das Christentum auch sowohl in Dakien (Theißgebiet und Siebenbürgen) wie ins Kiewische Rußland eingeführt habe[25]. Und hinsichtlich der Christianisierung der Weichselbewohner hinter den Karpathen hat sich eine unmittelbare Nachricht in dem Priesterleben des Hl. Method erhalten. Wenn man die legendenhafte Rinde von der Lebensbeschreibung abschält, so ist es augenscheinlich, daß der mährische Svatopluk einen mächtigen Weichselfürsten besiegte, welcher infolgedessen das Christentum annahm[26]. Diese Tatsache bezeugt am besten, daß der besiegte Weichselfürst mit dem Christentum auch die Herrschaft Svatopluks anerkannte, und daß sein Gebiet dem Staate Svatopluks zufiel, also dem Krakauslavien, dessen Ostgrenze am Ende des 9. Jahrhunderts demzufolge bis an das obere Dnjestergebiet reichte. Und dieses hinterkarpathische Weichselgebiet, das damals Slavien zufiel, streift gerade die Zupanja Tagroga, welche in der Buila-Inschrift erwähnt wird. Vor dem Sieg Svatopluks über den Weichselfürsten hat Tagroga einem anderen Staate zugehört und dieser kann kein anderer gewesen sein als Artsanien. Einzig und allein auf diese Weise kann man sich die Tatsache erklären, von der die Buila-Inschrift zeugt, daß der Vater Buta der Zupan von Tagroga gewesen ist und der Sohn Buila der Zupan der unteren Theiß.

Buta und Buila als höchste Würdenträger Artsaniens sind der Nation nach Anten, und die Anten sind die herrschende Schichte in Artsanien gewesen, wo es auch Untertanen anderer Nationalität gab, etwa Urslaven. Ich habe bereits philologisch und historisch nachgewiesen, daß die Anten ebenso wie ihre Volksgenossen, die Sklabenen der Nationalität nach skythische Kasen gewesen sind, deren Heimat das Sirdargebiet in Turan als bisher ältest bekannte angenommen wird, wohin die chinesischen und westlichen Quellen sie unter verschiedenen Namen (Sapuren = Sporen

usw.) längs des Alexandergebirges von Talas bis zum Isik-See verlegen[27]. Die Namen Buta und Buila in der Inschrift der Schale von Nagy Szent Miklos sind ebenfalls kasisch und zeigen uns, daß auch die dakischen Anten noch in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts Kasen gewesen sind. Nach der Beschreibung des Djaihani sind die Anten nichts weniger als Urslaven, sondern Kasen gewesen, ihr Name für den Fluß Dnjester Djaihun ist kasisch. Nach all dem ist es also klar, daß der Text der Inschrift von Nagy Szent Miklos auch in antischer Sprache ist, d. h. in kasischer. Dadurch ist also auch historisch nachgewiesen, daß die Buila-Inschrift in kasisch-antischer Sprache verfaßt ist.

Bleibt uns noch übrig, daß wir das Entstehungsalter unserer Inschrift genau bestimmen. Die Inschrift, denn sie ist sicher christlich, konnte in Artsanien allein damals entstehen, als das Christentum in diesem Staat eingeführt war. Dieses aber ist in einem älteren Zeitalter als das der Apostelschaft Methods an der Mitteldonau nicht bekannt, wie auch nicht nach der Magyarischen Eroberung im Jahre 895. Diese Zeitgrenzen lassen sich mit Hilfe der Buila-Inschrift wahrscheinlich noch mehr einengen. Buila ist nämlich der Sohn des Zupan Buta von Tagroga, welcher entweder selbst jener Weichselfürst ist, den Svatopluk besiegte, oder einer der höchsten Adeligen des Fürstentums Ober-Weichsel, welches Svatopluk nach seinem Sieg seinem Staat mittelbar über Krakau-Slavien einverleibte. Das trug sich jedenfalls vor dem Tode Methods im Jahre 885 zu, zur größten Blütezeit der Macht Svatopluks um 880. Man braucht die Christianisierung des Zupans Buila an der unteren Theiß nicht in ursächlichen Zusammenhang mit der Bekehrung seines Vaters, des hinterkarpathischen Zupans Buta von Tagroga, bringen; aber man darf auch nicht ausschließen, daß dieses Ereignis in die Zeit der Christianisierung Artsaniens fiel, welche noch zu Lebzeiten Methods erfolgt sein muß, nämlich innerhalb der Jahre 880–885. An eine viel spätere Zeit als diese kann man nicht denken, weil die Magyaren im Jahre 895 bereits die Mitteldonauebene beherrschten und für die nächsten zwei Jahrhunderte im Heidentum verharrten. Ebenso ist eine frühere Zeit als die des Apostolats Methods im mittleren Donaugebiet ausgeschlossen. Die Entstehungszeit der Inschrift des Buila fällt also zwischen die äußersten Grenzen der 869–895, am wahrscheinlichsten in die Jahre 880–885.

* * *

Die Buila-Inschrift ist also ein epochaler Text. Sie ist nicht nur das einzige bekannte Denkmal kasischer Sprache der Sklabeno-Anten, sondern auch der einzige geschichtliche Beweis des Christentums der Anten. Aber die Wichtigkeit der Buila-Inschrift auf dem Felde der Kunstgeschichte ist noch größer. Sie bezeichnet nämlich, wie schon Strzygowski bemerkt hat, die ethnische Zugehörigkeit und das Zeitalter der Entstehung des berühmtesten Denkmals der Völkerwanderung und zeigt uns gleichzeitig auch den Weg, auf dem man die Wiege der Metallkunst des Zeitalters der Völkerwanderung genau bestimmen kann.

Für diese Frage brauche ich nur bereits bestätigte Tatsachen anzuführen. Strzygowski hat nämlich betont, daß die künstlerische Form und die ornamentalen Motive, welche die Metallkunst des Schatzes von Nagy Szent Miklos und auch die Metallkunst anderer ähnlicher Funde charakterisieren, sich ebenfalls auf den Metallarbeiten, die aus dem Kotschkar-Tal im Gouvernement Semirecen am rechten Flußufer des oberen Narin, nahe der ferganischen Grenze findet, wie auch bei den Metallarbeiten der turanischen Steppenkirgisen[28]. Dieses Gebiet deckt sich mit der Urheimat der kasischen Anten und ihren Volksgenossen, der Sklabenen, als sie sich noch mit dem gemeinsamen Namen Sporen (Sapuren) bezeichneten. Supka hat hervorgehoben, daß die graphischen Formen nicht nur der Buila-Inschrift, sondern auch einiger anderer Inschriften des Schatzes von Szent Miklos deutliche Spuren baktrisch-griechischen Einflusses verraten[29]. Nicht nur die Toreutik, sondern auch die Epigraphik des Schatzes von Szent Miklos verraten also turanische Herkunft; denn das hellenistische Baktrien (Samarkand und Buchara) stand in unmittelbarer territorialer und Verkehrsberührung mit dem benachbarten Turan, der Urheimat der Anten und Sklabenen. Der Schluß ist evident: Die Wiege der Metallkunst der Völkerwanderung (Nagy Szent Miklos, Kuban, Poltawa und Albanien) ist das turanische Gebiet der Anten und Sklabenen am Sirdar und ihrer nordöstlichen Nachbarn in der kirgisischen Steppe, der Alanen. Auf Grund der Funde von Metallgegenständen der Völkerwanderung, die bis zum Jahre 1912 bekannt waren, habe ich bereits auf den asiatischen Ursprung dieser Kunst geschlossen und stützte mich besonders auf die Alanen als die Träger von Metallhandarbeiten der Völkerwanderung nach dem Westen[30]. Der Name Alan ist gerade zur Zeit der Völkerwanderung auch ein politischer Name und stimmt mit dem Namen der Anten ausdrücklich überein[31]. So bin ich noch im Jahre 1912 von einem anderen Gesichtspunkte aus zu dem Schluß einer asiatischen Wiege der Metallkunst gekommen, welche Strzygowski von seinem Standpunkte aus im Jahre 1917 im allgemeinen ins mittlere Asien verlegt[32], indem er sie ethnisch den Saken, d. h. den mittelasiatischen Skythen zuschreibt, und daß auf Grund der Buila-Inschrift dies bestätigt ist, daß diese Wiege in dem Lande der alten skythischen Aramäer oder Arimasper in der turanischen Urheimat der Anten und Sklaben lag[33]. Aber von da an haben die Urslaven sich durch die verschiedenartigsten Berührungspunkte von den Anten und Sklabenen auch die Kunst der Völkerwanderung angeeignet, wie auch ihren ethnischen Namen Slovjen, besonders da sich im 10. Jahrhundert die Anten und Sklabenen fast vollkommen mit ihnen vermischten. Die Metallkunst ist eine Kunst der Völkerwanderung und in erster Linie eine ausschließlich kasische Kunst und erst in der Mitte des Mittelalters wird sie auch slavisch.
Die Alanen haben als erste die Metallkunst der Völkerwanderung nach Europa getragen und daher gehören die bekannten Funde sowohl der Zeit als dem Gebiete nach den Sklabenen und Anten zu. Die Wiege der Metallkunst der Völkerwanderung war also der nordöstliche Turan mit den angrenzenden Ländern Mittelasiens. Damit ist endlich auch das Problem der ethnischen Zugehörigkeit der Metallkunst der Völker-

wanderung als Produkt der kasischen Völker (der Sklabenen, Anten und Alanen) gelöst, welche bisher ungerechtfertigt als Iranier bezeichnet wurden, während sie in Wirklichkeit Verwandte der alten Skythen und Sarmaten und der lebenden Kaukasier und Basken sind. Da sich gerade die Sklabenen und Anten mit den Slaven gekreuzt haben, so daß sie in der Mitte des Mittelalters in ihnen aufgingen und ihnen außer dem Namen Slaven auch ihre Metallkunst hinterließen, so sind die Slaven auch die Erben der charakteristischen Kunst der Völkerwanderung.

[1] Literatur siehe bei Niederle, Slovanske Starozitnosti, p. 166 ff.; Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, 1917, S. 54 ff., 164.

[2] Gleichzeitig mit der Veröffentlichung im Berichte des Najnovije Stanoviste o Praslavenstvu, wo dieser Schluß genauer erläutert ist. §§ 11–18.

[3] Novyje Materialy, p. 38 ff.

[4] Repertorium für Kunstwissenschaft XI, p. 256 ff.

[5] Briefe über slavische Altertümer I, p. 28 ff.

[6] Byz. Zeitschrift VI (1897), S. 585 ff.

[7] Vgl. Zur Revision des Schatzes von Nagy Szent Miklos und Archäologiai Ertesitö 1915, p. 5; die ganze Abhandlung in den Monatsheften f. Kw. 1916, p. 13 ff. war mir nicht zugänglich, aber sie ist mir durch das angeführte Werk Strzygowskis, Altai-Iran, p. 166 ff. bekannt.

[8] V. Thomsen, Une inscription de la trouvaille d'or de Nagy Szent-Miklás. Det k. Danske Videnskabernes Selskab. Hist. filolog. M. I (1917) 1, p. 19 ff. Abgesehen von dieser gesuchten Erfindung einer alttürkischen Form befriedigt auch die Übersetzung nicht.

[9] Vgl. meinen oben angeführren Bericht in Anm. 2.

[10] So Supka a. a. O.; vgl. Strzygowski, Altai-Iran, p. 767.

[11] Ich führe die kaukasischen Sprachen aus dem Werke R. von Erckert: Die Sprachen des kaukasischen Stammes 1895 mit denselben Abkürzungen an: Ava(risch); And(isch); Did(o); Lak; Var(kun); Kub(ari); Kai(tach); Aku(scha); Xür(kilinisch); Udi; Agu(lisch); Xin(alug); Tschetsch(enisch); Os(setisch); Aba-(dzechisch); Kab(ardisch); Schap(sugisch); Ab(chasisch); Laz(isch); Sva(nisch).

[12] Das Wort boiladen ist eine kasische Zusammensetzung von dem schon erwähnten Wort bul „Kopf" und von dem Worte -Ad(en), welches die Würde des Ältesten bezeichnet. Vgl. Kai. Xür. Ada, Tschetsch. da, Artsch. dia, dija, Laz. bada „Vater", und in den Zusammensetzungen Kai. Xür. ada-ava, Bud. ada-didi, Aba. ate-an „Eltern", Laz. badi „Greis". Die Zusammensetzung boilad bedeutet also dasselbe wie „Haupt". Von derselben Wurzel rührt auch das altslavische Wort bolj-ar(in) her, wo der zweite Teil der Zusammensetzung „Volk", „Nation" bedeutet. Vgl. Gru. eri „Völker". Demzufolge bedeutet Boljarin „Volksoberhaupt, Adeliger", welches man noch Theoph. (ed. de Boor) 437, 3, 12 in der Bedeutung Adelige im fürstlichen Gefolge trifft.

[13] Vgl. meinen vorangegangenen Bericht. Ein neuer Standpunkt zum Urslaventum (kroat.) § 8.

[14] Vgl. Jirecek, Geschichte der Serben, S. 194, Anm.

[15] Vgl. Hrozny, Die Sprache der Hethiter, 1917, p. 57.

[16] Jordanes, Getica 12 führt eine ältere Quelle an: „Daciam dico antiquam nunc Gepidarum populi possidere noscuntur. Quae patria in conspectu Moesiae trans Danubium corona montium cingitur: duos tantum accessus, unum per Boutas, alterum per Tabas." Die Vermutung (Patsch, Pauly-Wissowa, R. E. III, p. 800), daß dieser Name entstellt sei, hat keine reale Grundlage.

[17] Tavar = geben, sehenken, darbringen, tá-a-i, ta-a-ir, ta-as, Weidner, Studien zur hethitschen Sprachwissenschaft I, Hethitischer Glossar, p. 122 und 125.

[18] Hübschmann, Ethymologie der ossetischen Sprache, p. 57 n. 240.

[19] Vgl. von Erckert, a. a. O. II, p. 58. Die Nachstellung des Artikels trifft man auch in der baskischen Sprache, die kasisch ist, dann im heutigen Albanischen, welches nach meinen Forschungen von einer kaukasischen Sprache herstammt, und endlich im Rumänischen, welches eine Kreuzung von Stokenisch und Kossisch zu sein scheint.

[20] Ptolemaei Geographia III, 5, 11: *ὑπό δε τοὺς Βαστέρνας πρὸς τῇ Δακίᾳ Τάγροι, καὶ ὑπ' αὐτοὺς Τυραγέται.* C. Miller, Atlas, Karte 17.

[21] Die Hauptquelle für die Geographie der karpatischen Staaten des 9. Jahrhunderts ist ein verlorenes Werk des samonidischen Wezirs Djaihani, welcher um 900 gelebt hat. Aber dieses Werk ist nur teilweise in Auszügen und Exzerpten arabischer und persischer Schriftsteller erhalten, welche freilich einiges geändert oder dazugesetzt haben. Von den Arabern ist Ibn Rusteh, welcher vor dem Jahr 913 schrieb, bemerkenswert, Istahri um 950 und Ibn Haukal im 10. Jahrhundert. Von den Persern der anonyme Schreiber der persischen Geographie im Jahre 982/3, dann Gardezi um das Jahr 1051 und endlich der spanische Araber El-Bekri, welcher 1094 starb. Diesen muß man noch den sizilisch-arabischen Geographen Idrisi im Anfang des 12. Jahrhunderts hinzufügen, welcher gewöhnlich aus älteren Quellen schöpft und sie mit neuem Material vervollständigt. Der Text Djaihanis, welcher sich auf das Land der Anten bezieht (bei Gardezi und El-Bekri), wurde, nach eingehenden Beweisen zu urteilen, jedenfalls vor der Ankunft der Magyaren in das mittlere Donauland im Jahre 895 und zur größten Blütezeit des mährischen Staates unter Svatopluk, etwa um 880, geschrieben. Die Angaben über die arabisch-persischen Schriftsteller und die Völker ihrer Texte habe ich aus folgenden Werken geschöpft: A. Niederle, Ves. české společnosti nauk, tr. hist. 1909, p. 1 ff. und Slovanské Starozidnosti II, p. 266 ff.; Marquart, Osteurop. und ostasiat. Streifzüge, p. XXIX ff., 189 ff., 197 ff., 466 f., 508 ff.; Housevskij, Geschichte des ukrainischen Volkes, 1906, p. 198 u. 299; Sisic, Oznacenja imena Nándofójervár, Rad jugosl. Akad. VII, p. 112 ff.

[22] Die bereits erwähnten arabisch-persischen Schriftsteller stimmen darüber überein, daß die mitteleuropäischen Slaven sich in drei Stämme einteilten: die kiewischen Russen mit der Hauptstadt Kujaba (Kiew), die ostkarpathischen Anten (so nennt sie El-Bekri, während dieser Name bei Gardesi infolge der Nasalierung der ersten Silbe in Nendez entstellt wurde) mit der Hauptstadt Arta oder Artsania und die westkarpathischen Slaven mit der Hauptstadt Horvat (fälschlich Djerwat und ähnlich, Krakau). Alle diese Schriftsteller sind darin einig, daß der Staat der Anten, auch Artsania genannt, zwischen dem Reiche Kiew, dem Donaubulgarien und dem Krakauslavien lag, doch ist die Beschreibung des Idrisi eingehender. „Der dritte Stamm", so sagt er, „nennt sich Artsania und sein König lebt in der Stadt Artsan. Dies ist eine schöne Stadt auf einem unzugänglichen Berge, welcher zwischen Slavien (d. i. Krakauslavien) und Kujaba (d. i. Kiew) liegt. Von Kujaba nach Artsa sind vier Tagereisen und von Artsa nach Slava (Krakau) wieder vier Tagereisen. Schon vor Idrisi hat Ibn Haukal diese interessante Einzelheit aufgezeichnet: „Die Kaufleute kommen nach Kiew, aber nach Arta kommt niemand, weil die dortigen Leute jeden Fremden erschlugen, der in ihr Land kam". Von der dreifachen Grenze am oberen Dnjester gibt es also diese bestimmte Angabe. Djaihani und vielleicht nach ihm auch Ibn Rusteh sagt, daß am Beginn des Staates Slavien die Stadt Zanbat (fälschliche Formen Va-?-it, Vantit bei Gardezi, Vabnit bei den persischen Geographen) liegt; und daß die Residenzstadt Svatopluks die Stadt Horvat (Krakau) gewesen sei. — Schon Sisic (a. a. 117) bemerkte, daß alle Handschriften des byzantinischen Chronisten Theophylaktos Simokatta *Ἄρτων* haben (und so auch edit. Bonn. 323) außer der vatikanischen, welche *Ἄντων* hat (ihr zufolge auch ed. de Boor, p. 293). Jetzt ist es klar, daß die Änderung *Ἄρτων* unter dem Einfluß des Namens der Hauptstadt, bzw. des Landes Arta, Artsania entstanden ist, und daß sie in keinem Zusammenhang mit dem ethnischen Namen der Anten steht. — Bisher herrschte große Unklarheit in bezug auf die Lage Artsaniens, so daß man die siebenbürgische Stadt Arta, Artsan sogar mit dem mordvinischen Erta indentisch erklärte und die Moraven des Djaihani und Gardezi auf Grund der falschen Form „Mordati-Mardati" mit den Mordvinen zusammenbrachte. Demzufolge verlegte man alle übrigen geographischen Angaben der arabisch-persischen Schriftsteller aus

dem Karpathengebiet viel weiter nach Osten bis in den Bereich der turanischen Anten, über welche vgl. meinen bereits angeführten Bericht: Ein neuer Standpunkt zu den Urslaven § 13.

[23] Schon Marquart, a. a. O., p. 117, Anm. 1, betonte, daß die Abodriten-Praedecenenten = Branicever, über welche die Vorherrschaft der Franken und Bulgaren während zweier Jahrzehnte nach dem endlichen Untergang der Avaren im mittleren Donaugebiet strittig war, und später endlich den Bulgaren zuerkannt wurde, auf der rechten südlichen Seite der Donau gesessen seien und nicht im Theißgebiet oder im Temesvarer Banat; und man hatte bisher auf Grund dieser Angabe die Herrschaft der Bulgaren ungerechtfertigt bis ins Theißgebiet vorgeschoben und noch ungerechtfertigter ins Temesvarer Banat.

[24] Dieser Name ist bisher nur unklar ausgelegt worden. Er ist eine kasische Zusammensetzung von einem Worte, welches Regen bedeutet, vgl. Kai. Aku. Xür. Dzav, altslavisch dozd = Regen, und einem Worte „Fluß" bedeutend, vgl. Did. ihu, Var. ekh, Kub. ox, Udi. uxk = Fluß. Von derselben Bedeutung ist der Name des Flusses Dnjester auf der Peutingerschen Tafel flumen Agalingus (vgl. K. Miller, Itineraria Romana, p. 621), welcher ebenfalls eine kasische Zusammensetzung von Worten, die Regen und Fluß bedeuten, ist, vgl. Udi aghala = Regen und Did. ihu, Xin. inka = Fluß.

[25] Vgl. J. G. Strzedobsky, Sacra Moravia historia, Solisbaci 1710.

[26] „Erat autem prophetica gratia in illo (Methodio), quoniam multae ejus prophetiae impletae sunt, e quibus unam vel duas referam. Princeps paganus admodum potens, qui inter Vistulae accolas sedebat, illudebat christianis vexabatque eos. (Methodius) mittens ad illum dixit: bonum tibi esset, fili, baptizari ultro in tua terra, ne captus invitus baptizaris in aliena et recordaris mei; quod etiam contigit." Ginzel, Codex, p. 28.

[27] Genaueres in meinem wiederholt zitierten Berichte § 13.

[28] Vgl. Strzygowski, Altai-Iran, p. 105, 164.

[29] Ibid., p. 169.

[30] Vgl. Jelic, Die Schloßkapelle vom hl. Kreuz in Nin, 1911, p. 5, 28; idem: Contributo alla storia d'arte in Dalmatia, Supplemento all "Bullettino di archeol. e stor. Dalmata„, XXXV (1912), p. 102.

[31] Vgl. Amiani Marcellini XXXI, 3, 3, welcher die Angreifer des Krim-gothischen Staates um 374 Halanen nennt und die getischen Überlieferungen über denselben Gegenstand bei Jordanes Getica XLVIII, 247, der sie Anten nennt.

[32] Altai-Iran, p. 253 ff., wo der Ausdruck Saken als Bezeichnung der mittelasiatischen nomadischen Skythen gebraucht wird. Aber die Skythen waren keine Iranier, wie man bisher irrtümlich meinte, sondern sie waren Kasen.

[33] Vgl. meinen bereits angeführten Bericht, §§ 16, 17 und zweiten Teil, welcher sich in Ausarbeitung befindet.

W. PETKOWIC, BELGRAD:
EINE KIRCHE DES KÖNIGS NEMANJA

Unter den Kirchen, von denen die serbische Volksdichtung mit Stolz spricht, gedenkt man auch der Djurdjevi Stupovi im Novi Pazar. Auf einem hohen Plateau, das die Täler von Osreva und Ras beherrscht und von welchen der Blick in weite Fernen schweift, erhebt sich stolz dieses Stift aus dem Zeitalter des Nemanja. Das Kloster stellte zweifellos eine Festung vor. Mit ihren zwei Türmen bestärkt die Kirche den Eindruck eines befestigten Platzes. Heute ist sie eine traurige Ruine. Aber auch als solche bietet sie uns einen der interessantesten Beiträge zur Kunde jener Zeit, in der der große Gründer des serbischen Staates, Stefan Nemanj, wirkte. Sie paßt gut in den Rahmen jenes Bildes, das auch durch andere Kirchenbauten, wie Sv. Nikola bei Kurtumla und Sv. Bogorodinja an der Mündung der Kosanica in die Toplica bestimmt wird.

Geschichte der Kirche.

Viele Quellen sagen, daß dies der Reihenfolge nach eines der ersten Gotteshäuser ist, welche Nemanja errichtete. Die Karlovacer Jahreschronik (Karlovacki Cetopis)[1] um 1503, von deren Aufzeichnungen Schafarik vermutet, daß sie von der Hand des Bischof Maxim sind, bestätigt dies ausdrücklich. Ihr schließen sich der „Vrhobrezmcki Rodoslov“[2], „Letopis srpskih careva“[3] und eine Aufzeichnung aus dem „Zbornik Mitropolita Mihaila“[4] (vor 1685) an. Diese Denkwürdigkeiten betonen, daß die Kirche zwei Türme (stup) hat.

Der Biographie Nemanjas von Stefan Prbovencan zufolge gelobte Nemanja dem hl. Georg, als ihn die Brüder in die Steingrotte warfen, daß er ihm sein ganzes Leben lang dienen werde, wenn er ihm hülfe aus dem Gefängnis frei zu kommen[5]. Und der hl. Sava sagt ausdrücklich, es sei eine Kathedrale des hl. Georg, die Nemanja nach seiner Befreiung aus dem Gefängnis, in das ihn seine Brüder geworfen, gebaut habe[6]. Auch Domentijan[7] zufolge hat Nemanja, damit er sich aus der Steingrotte befreie, ein Kloster des heiligen und ruhmvollen Blutzeugen und Lieblings Christi, des hl. Georg zu bauen begonnen, den er neben dem heiligen Nikolaus und der Mutter Gottes zu Hilfe gerufen hatte. Demgemäß wäre anzunehmen, daß Nemanja das Kloster vor der Schlacht an der Pantina im Jahre 1168 zu bauen begonnen. Im Diplom des Stefan Prvovencan, heißen die Djurdjevi Stupavi „königliches Kloster“, das unmittelbar unter dem Erzbischof steht[8]. Vor ihm wird als königliches Kloster nur Studenica und erst nach ihm Hilandar und Bogorodica Gradarka[9] erwähnt.

Später wird das Kloster anscheinend aus der Reihe der königlichen Klöster gestrichen, denn bei der Versammlung in der Zeit des Königs Milutin, auf der Nikodemus als Erzbischof gewählt wurde, wird sein (des Klosters) Prior nicht mehr erwähnt. Zwar ist dort die Rede von einem Prior des hl. Eustatius von Ras, welcher unter den übrigen Prioren den siebenten Rang einnimmt[10], aber das ist tatsächlich der Prior des Klosters vom hl. Petrus bei Novi Pazar und nicht der Djundjevi Stupavi. Der „Studenicki Srpik" erwähnt an erster Stelle die Djurdjevi Stupovi unter den sechs alten Kirchen, deren Prioren der Wahl des Priors von Studenik beiwohnen hätten müssen[11].

König Dragutin ist der zweite Gönner der Djurdjevi Stupovi. Sein Schloß in Drzeva befand sich im Bereich des Klosters und es ist natürlich, daß Dragutin der Kirche besondere Sorgfalt zuwandte. Dem Erzbischof Danilo zufolge wurde Dragutin nach seinem Tod vom „syrmischen Land" sofort nach Ras in sein Kloster überführt, in die Kirche des „hl. Märtyrers in Christo, Georg" und dort zu Grabe getragen, in dem er auch zur Zeit, als die Biographie Dragutins geschrieben wurde, ruhte. Das Grab König Dragutins in diesem Kloster wird 1597 erwähnt[12]. Damals befand sich im Kloster auch eine Hand Johann Damaskins. Dem „Tronoski letopis"[13] zufolge wurde das Grab König Dragutins im Jahre 1745 geöffnet.

Kralj Dragutin hat das Kloster zweifellos nur restauriert, aber diese Restaurierung genügte einigen Chronisten wie Pec[14], Vrhobrezniki[15] und Koprivnik (aus dem Jahre 1453)[16], um ihnen Anlaß zur Behauptung zu geben, als hätte er die Kirche des hl. Georg in Ras gebaut. Der Secenicki Letopis (1501) spricht nur von der Restaurierung durch Dragutin, das „den hl. Georg von Ras wiedergibt"[17].

Es scheint, daß das Kloster die Türkeninvasion glücklich überlebt hat. Im Jahre 1589 kamen aus dem Djurdjevi Stupovi der Hieromonacus Stefan und der „alte" Pajsije ins Kloster Gradac und da sie die Kirche ohne Dach und verbrannt fanden, deckten sie sie mit Blei[18]. Im Jahre 1656 wurde dem hl. Georg in Ras, dem sogenannten Djurdjevi Stupovi, ein Evangelium dargebracht[19], aber im Jahre 1689, als fast alle serbischen Kirchen durch die Türken beschädigt wurden und unter ihnen auch drei große Klöster, Mileseva, Sopodjani und Studenica, wurde auch das Kloster Djurdjevi Stupovi zerstört[20]. Der großen Auswanderung, an der damals alle serbischen Klöster teilnahmen, schlossen sich auch die Brüder der Djurdjevi Stupovi an. Im Jahre 1699 befand sich der Archimandrit der Djurjevi Stupovi, Joachim in Perija (Baranja)[21]. Nach der Verwüstung des Jahres 1689 brachen für die Kirche schwere Tage an. 1722 war der Patriarch Moses gezwungen, nach Novi Pazar zu gehen und den dortigen türkischen Besitzer zu bitten, die Djurdjevi Stupovi, von denen sie die Steine und Ziegel nahmen, um eine Burg in Novi Pazar zu bauen, nicht niederzureißen[22]. Aus dem 18. Jahrhundert gibt es genug Aufzeichnungen von der Hand der Besucher des Klosters, die ihre Namen in die Mauern der Kapelle über dem Turme vor der Kirche einritzten und sogar in die Mauern der Kirche. Im Jahre 1759 besuchte es ein Hieromonacus Moses Kosovac[23] und am 23. X. 1767 Vicensije Troi-

canin[24]. Am 25. III. 1792 hat die Kirche ein gewisser Mile Sliepcevic, im April 1796 ein unbekannter Pope und 1800 ein Mönch des Klosters Decan, aus der Stadt Irig stammend[25], aufgesucht. In der Chorographia Patriarchatus Ipikiensis (um 1770) wird von den Djurdjevi Stupovi gesagt: „Nobile monasterium cum templo S. Georgio“[26]. Aber aus allen Erinnerungen läßt sich kein klares Bild darüber machen, ob die Kirche damals besucht wurde oder ob das Kloster leer war. Aufzeichnungen der Besucher der Kirche gibt es auch aus dem Jahre 1893, aber man weiß, daß die Kirche im 19. Jahrhundert leer stand. Das bestätigen A. Boue[27], Gilferding[28], Mackenzie und Irby[29] und Evans[30]. Ippen[31] hat von der Kirche nur das Transept mit der Kuppel gefunden. Von den Ruinen der Kirche und des Klosters wurden hier Emplacements für die Batterien errichtet. Die Lage, in der sich das Kloster befindet, als Schlüssel der Verteidigung Novi Pazars haben die Türken 1912 beim Angriff des serbischen Heeres auf Novi Pazar kräftig gehalten und damals hat die Kirche vom serbischen Artilleriefeuer stark gelitten. – Der Autor hielt sich bei Djurdjevi Stupovi am 2. Juli 1920 auf.

Architektur.

Die Kirche in den Djurdjevi Stupovi wurde so hoch gebaut, daß man sie im Westen auf hohen Treppen besteigen muß (Taf. XVIII, 1). Ihre westliche Fassade bildet eine geschlossene Vorhalle, die auf beiden Seiten von je einem mächtigen, viereckigen Turm flankiert ist. Aus ihr gelangt man ins Schiff, das die Form eines Rechteckes mit längeren Seiten in der Richtung der Querachsen hat. Die Apsis ist zerstört und durch den Einsturz beschädigt, aber es läßt sich aus der Linie des Sockels vermuten, daß sie außen sechseckig war, und daß sie ähnlich der Kirche des hl. Nikolaus in eine Spitze auslief, während sie im Inneren die Gestalt eines Hufeisens hatte. Das Schiff verlängern nach Nord und Süd zwei Räume, die bewirken, daß es mehr einem Transepte gleicht, das zwischen die Vorhalle und die Apsis eingezwängt ist. Die Kirche macht demzufolge den Eindruck eines Gebäudes, dessen Querachse besonders betont ist. Den Eindruck der Breite verstärkt die mächtige Kuppel mit ihrem in Ellipsenform geführten Tambur (Taf. XVIII, 2, 3).

Die Struktur der Mauer bilden Steinschichten verbunden durch Mörtel. Die Apsis, die später restauriert wurde, zeigt neben Steinlagerung in ihrer Struktur auch Ziegel, ähnlich den Kirchen aus der Zeit König Milutins. Demgemäß ist die eigentliche Kirche zweifellos aus der Zeit König Nemanjas. Die Apsis ist das Produkt der Restaurierung unter König Dragutin.

Der Raum, über den sich die mächtige Kuppel wölbt, fällt als ein vollkommen in sich abgeschlossenes Ganzes in die Augen (Abb. 1). Um ihn sind die niedrige Vorhalle nach Westen, die beiden Räume nach Süden und Norden und die Apsis nach Osten angeordnet. Das Dach steigt schräg zur Kuppel an und läuft auf allen Seiten in einen Giebel aus. So ist die Mitte der Kirche besonders betont.

Alle diese Eigenheiten im Grundriß der Kirche, in der Verteilung der Räume und in der Konstruktion der Kuppel weisen direkt nach dem Orient.

Gebäude, die sich in die Breite ziehen, waren in Mesopotamien bei den Häusern seit jeher gebräuchlich. In der Architektur des christlichen Orients und des Islam trifft man solche Häuser, während Byzanz und der Okzident nichts dergleichen aufzuweisen haben. Mar Jakub bei Edessa[32] ist das beste Beispiel eines christlichen Gebäudes, welches ausgedehnter in der Breite als in der Länge ist. Die berühmte Moschee des Ahmed ibn Tulun in Ägypten (879 eingeweiht) und die bekannte Moschee in Cordoba gehören diesem Baukreise an.

Auch das Motiv der hochgebauten Kirchen weist auf denselben Kreis hin. Die Paläste der assyrischen Könige erhoben sich auf einem Podium. Das Motiv ist dann in die persische und in die armenische Architektur übergegangen. An Armenien gemahnt auch die stark betonte Kirchenmitte, um welche herum sich nach allen Seiten niedrige Räume anreihen, deren Funktion sich in der Unterstützung der Zentralkuppel vereint. Das Dach, das sich von der Kuppel schräg erhebt, ist ebenso eine charakteristische armenische Form[33].

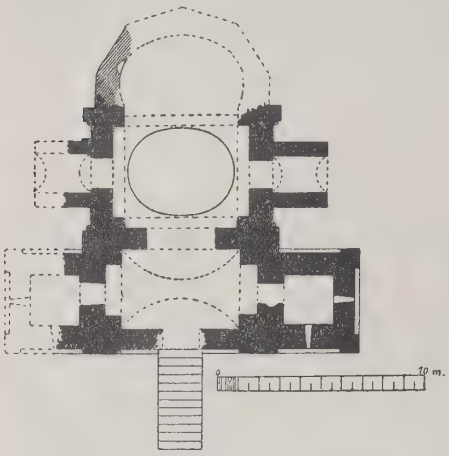


Abb. 1. Ras, Georgskirche, Grundriß.

Auf den Orient weist besonders die Apsis hin, die in eine Spitze ausläuft. Dieses Motiv wird man in der byzantinischen Architektur nirgend treffen. Wir haben für dasselbe nur wenige Beispiele auf kleinasiatischem Boden, bei Kirchen, die in rein orientalischer Atmosphäre entstanden sind[34]. Das Motiv steht mit dem gewöhnlichen Brauche der assyrischen Architekten im Zusammenhang, mit den Ecken des Gebäudes die Weltgegenden zu bezeichnen[35]. Auch das achteckige Mihrab einer Moschee hat eine Ecke, die genau die Richtung nach Mekka bezeichnet. Im selben Ideenkreise bewegte sich auch der Architekt der Kirche Djurdjevi Stupovi, wie auch der Architekt der Kirche vom hl. Nikolaus bei Kurtumlje, als sie die Altarapsis in eine Spitze auslaufen ließen, die genau nach Osten zeigt. Wie die Kuppel der Kirche des hl. Nikolaus in Bari (Italien)[36], so erinnert auch die Kuppel der Djurdjevi Stupovi mehr an eine Moschee als an eine Kirche. Die ausgedehnte Linie der Innenellipse und die ausgeweiteten Konturen der achteckigen Trommel von außen, die so konstruiert ist, daß vier ihrer Ecken (in der Richtung beider Achsen) die vier Hauptweltgegenden kennzeichnen (W, O, S, N) und vier Ecken (in der Richtung der Diagonalen) die vier Nebenrichtungen (SSW, SSO, NNO, NNW), macht den Eindruck einer schweren Moscheekuppel, besonders der elliptischen persischen Kuppeln. Den elliptischen Grundriß der Kuppel trifft man auch bei einigen Kirchen Süditaliens[37], und diese Kuppeln haben denselben orientalischen Typus, wie auch die „arabischen" Kuppeln der Kirche San Giovanni degli Eremiti in Palermo[38].

Innen unterstützt ein Kranz von 16 blinden Arkaden, die auf Konsolen ruhen, die Kuppelhaube und macht den Eindruck eines majestätischen Baldachins, der sich über dem Mittelpunkt der Kirche wölbt, wo gerade das Presbyterium gewesen ist[39] (Taf. XIX, 1). Dieses Motiv findet man im 5. Jahrhundert im Baptisterium von Ravenna[40] und später in einigen Kirchen Frankreichs[41], aber etwas Ähnliches trifft man auch bei der großen Moschee in Kairuan, der Residenzstadt der Aglabiten in Tunis (aus dem Jahre 875)[42] und wahrscheinlich noch sonst in der Architektur des Islam. Das Motiv ahmt zweifellos die Radform (?) nach, welche bei einigen Kirchen (z. B. im roten Kloster in Sohag in Oberägypten) die sphärischen Nischen der Kuppel unterstützt.

Einen rein orientalischen Eindruck macht die Fassade mit den Türmen auf beiden Seiten der Vorhalle, in die man über eine Treppe hinaufgelangt. In ihr lebt die Erinnerung an die mächtigen Pylonen der ägyptischen Tempel, welche in der Phantasie der frommen Welt das Bild der Himmelsfeste erwecken sollten, auf deren Höhe die eine Gottheit thront. In ähnlichen Konzeptionen sollte man die Erklärung der Fassade des berühmten salomonischen Tempels in Jerusalem suchen und der Fassaden mit Türmen vieler christlicher Kirchen aus Syrien und Kleinasien. Die Kirche macht den Eindruck einer Festung. Man trifft dieses Motiv denn auch wirklich bei Festungen und wird es in den Fortifikationen Kairos aus der Zeit der Fatimiden (1060), besonders in den drei Toren, die drei Architekten aus Edessa bauten, finden[43].

Befestigte Klöster gab es auch bei den Musulmanen in Tunis. Dort sind die Mönche zugleich auch Krieger gewesen, und aus einem solchen Kriegerorden entstand auch die Dynastie der Almoraviden[44].

Malerei.

Eine Art von Propyläen des Klosters Djurdjevi Stupovi bildet ein Turm unweit der Kirche, gegenüber ihrer Westfassade. Er hat im Erdgeschoß eine kleine kreuzgewölbte Kapelle, welche sich ursprünglich nach Süden und Osten öffnete (heute ist die östliche Öffnung vermauert). Zweifellos ging man ursprünglich unter dem Turm ins Kloster und zwar durch die Öffnung auf der Südseite.

In dieser Kapelle befinden sich auf der Nord- und Westmauer je vier historische Gestalten abgebildet. Die Reihe eröffnet an der Westmauer die Gestalt des „hl. Simeon Nemanja". Dann kommen die Figuren des Königs „Stefan Prvovencan", des „Mönchs Simeon" und „der großen Königin Jelena" und auf der Südseite „Stefans, des Sohnes des großen Königs Uros" (d. i. König Dragutin, welcher bartlos ist und die Kapelle im Arm hält), „der Königin Katelina, der Tochter des großen ungarischen Königs Stefan", „des Königs Stefan Uros, des Sohnes des großen Königs Uros" (d. i. der junge König Milutin) und „der Königin Jelena" (der Gemahlin Milutins).

Die Kapelle ist also eine Stiftung König Dragutins. Ferner befindet sich dort das Bild dreier Engel hinter einem Tisch („die heilige Dreieinigkeit), die oben erwähnten Gestalten auf der Westmauer und die Bilder des hl. Panteleimon, des hl. Kuzman

und des hl. Damian auf der Nordseite. In der Ostöffnung sind die Apostel Peter und Paul, einer dem andern gegenüber abgebildet und über ihnen Jesus Christus, die hl. Keramiden zwischen dem hl. Johannes und dem hl. Cyrillus.
Diese Malereien in der Kapelle sind aus der Zeit Dragutins. Die Malereien der Kirche konnten wegen des Zustands, in denen sie sich heute befinden, nicht bestimmt werden, ebensowenig die Zeit ihrer Entstehung. In der Vorhalle war ein Zyklus von Szenen aus dem Leben des hl. Georg abgebildet. Man erkennt nur über dem Eingang in die Kirche die imposante Figur des hl. Georg auf einem weißen galoppierenden Pferde (Taf. XIX, 2). Man erkennt auch einige Szenen aus dem Martyrium des hl. Georg (mit den Ochsensehnen und auf dem Rade) wie auch seine Enthauptung, bezeichnet mit den Worten „odsje (kova) nje. .". Nördlich von der Tür, welche von der Vorhalle ins Schiff führt, war der „hl. Simeon Nemanja" abgebildet, aber von diesem Bild ist heute keine Spur mehr vorhanden. Erhalten sind nur einige Fragmente der Aufschrift. Östlich vom Eingang im Nordturm ist ein junger König mit dünnem schwarzen Bärtchen, kurzem Schnurrbart und langem schwarzen Haar. Vollkommen ausgelöscht ist die lange Inschrift, die seinen Namen angab. Im Tor zwischen der Vorhalle und dem Schiff ist oben in einem roten Medaillon ein alter, graubärtiger Heiliger abgebildet, nördlich von ihm in einem rechteckigen Rahmen (dem Bilde nachgeahmt) ist „*Ο ΑΓΙΟC ΠΡΟΒΟΣ*" und südlich in ebensolchem Rahmen „*Ο ΑΓΙΟC ΑΝΔΡΟΝΙΚΟC*".
An der Westmauer des Schiffes sind von der Malerei nur ganz oben einige Fragmente erhalten, wo die „Herabkunft des hl. Geistes auf die Apostel" abgebildet und auf griechisch „*Η ΠΕΝΤΕΚΟCΤΗ*" bezeichnet.
Auf der Nordmauer des Schiffes, westlich vom Fenster, das anscheinend viel später durchgebrochen wurde, ist die „Auferstehung des Lazarus" abgebildet und östlich der „Einzug Christi in Jerusalem", „*ΒΑΙΟΦΩΡΟC*" bezeichnet. Unter diesen Szenen sind nur elende Fragmente der Himmelfahrt.
Auf der Südmauer des Schiffes westlich vom Fenster ist die „Taufe Christi" dargestellt und griechisch „*Η ΒΑ(Π)ΤΗCΗ(C)*" beschrieben und östlich davon „Mariae Heimsuchung"; unter diesen ist westlich die „Verklärung Christi" und östlich „der Verrat des Judas" gemalt und griechisch „*(Η ΠΑΡΑΔ)ΟCΙC*" bezeichnet. Die zwei letzten Szenen, wie auch die entsprechenden auf der Wand gegenüber, sind mit Arkaden in der Form eines Dreiblatts umrahmt, welche auf schlanken Säulchen mit Kapitellen ruhen.
Auf dem nordwestlichen Pendentiv ist der Evangelist Markus abgebildet. Er sitzt und schreibt sein Evangelium, welches mit „*ΑΡΧΗ...*" beginnt. Auf dem südwestlichen ist wahrscheinlich der Evangelist Matthäus dargestellt. Zwischen ihnen ist der Kopf Christi auf Ziegel gemalt, „*ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΚΕΡΑΜΗΔΗ*" beschrieben. Auf der Nord- und Südseite zwischen den Evangelisten war je ein Medaillon mit einem Engel darin gemalt. Auf dem Tambur waren die Propheten dargestellt, umrahmt von den erwähnten blinden Arkaden. Auf dem Portal S. und N. befindet sich draußen über dem Tor das Bild eines Engels.

Die Malereien haben dermaßen gelitten, daß man die einzelnen Darstellungen kaum erkennen kann. Dies macht die Analyse ihres Stils und ihre präzise Datierung unmöglich. Dem konnten nicht einmal einige charakteristische Züge, die in die Augen springen, abhelfen. Die Aufschriften, welche die einzelnen Figuren und Szenen bezeichnen, sind griechisch. Bedeutet das, daß griechische Meister die Malereien geschaffen haben, oder wurden hier nur griechische Muster kopiert? Jedenfalls ist es schwer, nur auf Grund dieses Kennzeichens die Datierung der Malereien vorzunehmen. Die Figuren, die von Arkaden umrahmt sind, zeigen ein serbisches Motiv (vgl. den berühmten ravilinischen Kodex), aber dieses äußert sich auch in der Kunst des griechischen Volkes. Auch in den älteren Malereien der Marienkirche in Studenica (ungefähr aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts) wird man Figuren finden (z. B. „Johannes den Täufer", den „hl. Saba von Jerusalem"), die mit Säulen umrahmt sind, aber dasselbe zeigen auch die Malereien aus der Zeit Milutins[45]. Dieses Kennzeichen kann also demzufolge unmöglich zur Feststellung der Datierung der Malereien in den Djurdjevi Stupovi beitragen.

Auch die gemalte Ornamentik kann keine verläßliche Stütze für das Alter der Malereien gewähren. Die grünen Polygone, deren Seiten auf dem blauen Grunde sternförmig angeordnet sind, machen den Eindruck einer Dekoration im Fayence der persischen Gebäude und emaillierter Ziegel, welche mit ihren bunten Farben Teppiche nachahmen (Taf. XIX, 3a). Und der gelbe Fries aus Lotos und Palmetten (Taf. XIX, 3b) auf grünem Grund weist auf orientalische Dekorationstechnik hin. Die Rhombischen Felder mit dem stilisierten Rand von Pflanzenornamenten innen und zwischen den Fenstern (Taf. XIX, 3c) machen durch die Buntheit ihrer Farben (blau, rot, grün, gelb) den impressionistischen Eindruck der orientalischen Dekoration. Aber alle diese Motive finden sich sowohl im 13. wie im 12. Jahrhundert.

Byzanz oder Orient?

Wenn man bei der Architektur der Kirche Djurdjevi Stupovi jene zahlreichen Elemente, welche nach dem Orient weisen, in Betracht zieht, dann stellt man bei dieser Kirche wie bei den andern Denkmälern serbischer Kunst die Frage: Byzanz oder Orient?

Die Djurdjevi Stupovi entstanden in jener Zeit, als das Interesse für den christlichen Orient im ganzen Europa äußerst rege war. Der neugegründete Orden der Tempelherren (1118) und die Kreuzüge (Jerusalem war 1187 in die Hände der Ungläubigen gefallen), welche sich auch durch das Reich Nemanjas bewegten, erregten das Interesse für die heiligen Stätten und für den Orient noch mehr.

In unmittelbarer Nähe des serbischen Küstenlandes blühte in diesem Zeitalter eine Kunst, von der man mit Recht sagen konnte, daß sie die erste in Europa war. Und diese Kunst war durchaus orientalisch. Dies ist die Kunst Siziliens, welche mehr als drei Jahrhunderte unter dem Einfluß des Islam stand. Palermo war das politische und kulturelle Zentrum und dort befanden sich damals ungefähr dreihundert

Moscheen. Die Nachfolger des Islam, die normannischen Könige umgaben sich mit sarazenischen Künstlern und ihre glänzende Kunst trug den Stempel des reinen Orients. Wenn man sich vor Augen hält, daß die arabischen Gouverneure Siziliens aus Afrika gekommen sind, dann wird man in vielen Fällen auch den Widerspruch dieser orientalischen Einflüsse in dem ganzen Gebiete der sarazenischen Emire und der normannischen Könige verstehen.

Auch der altserbische Staat hatte sein Küstenland den Einflüssen aus Sizilien und aus Ägypten geöffnet und Ras konnte demgemäß zur Zeit der Häresie und des damals gegründeten Klosters auf dem Athos auf anderem Wege in unmittelbarer Verbindung mit dem Osten stehen. Jedenfalls zeugt das Andenken an die ägyptischen Mönche vom schwarzen Meer, welche in Zara in der heutigen Kirche des hl. Chrysogonos (damals des hl. Antonius) ihren Gottesdienst in altkroatischer Sprache hielten, die durch die Form ihrer Buchstaben auf das koptische Alphabet verweist und die sich gerade im dalmatischen Küstenlande am hartnäckigsten hielt, von den engen Beziehungen, welche man mit Ägypten unterhielt. Ist es daher ein Zufall, daß die Kirche Djurdjevi Stupovi dem äußerst populären Heiligen der Kopten, dem hl. Georg, dem damals eine große Zahl von Kirchen und Klöstern geweiht wurde, gestiftet wurde?

Im Schwanken zwischen Byzanz und Rom konnte sich Stefan Nemanja nach dem orthodoxen Morgenland orientieren. Deutliche Motive bei der Kirche Djurdjevi Stupovi, wie z. B. das Zulaufen der Altarapsis in eine Spitze, die man in der byzantinischen Kunst nirgends finden wird, würden zugunsten eines unmittelbaren Einflusses des Orients auf die serbische Architektur sprechen. Sizilien und Süditalien, mit welchem der Orient in fester Verbindung stand, waren nicht sehr weit entfernt. Von den orientalischen Einflüssen auf die altserbische Architektur würden auch zwei Termine für die wichtigsten Arbeiten der Kirchenarchitektur sprechen, welche ihren Ursprung im Orient haben. Für Wölbung verwendet man in der serbischen Volkspoesie auch den Ausdruck cemer (Komer), welcher sich, wie es scheint, im 14. Jahrhundert beim Erzbischof Danilo an einer Stelle[46] in der persischen Form kamar findet[47]. „Kube" (Kuppel) im Serbischen weist über das Türkische auf den persischen Ausdruck gumbet[48] hin.

In der Zeit, als die Djurdjevi Stupovi entstanden, haben zahlreiche Umstände die unmittelbare Verbindung mit dem Orient möglich gemacht, und deshalb kann es nicht ungewöhnlich erscheinen, daß in der Frage „Byzanz oder Orient" die Djurdjevi Stupovi eine entschlossene Antwort zugunsten des Orients geben.

[1] Safarik, P. f. Pamatky drevniko pisemnictvi Jihoslovanuv 1873, p. 58.
[2] Spomenik III. Srpske Kraljevske Akademije, p. 99.
[3] Glasnik Srpskog Ucenog Drustva XI, p. 144. [4] Spomenik XV. I. K. A., p. 11.
[5] Safarik, ibid., p. 4–5. [6] Safarik, ibid., p. 4.
[7] Zivet Sv. Simenna i Sv. Save, Dj. Danicic, Belgrad 1865, p. 16.

[8] S. Nevakovic, Zakonski Spomenici srpskih drzava Srednjega Veka, Belgrad 1912, p. 513 unter XIV.
[9] ibid.
[10] Spomenik Srpske Kralj. Akademije IV, p. 10.
[11] Glasnik Srpskog Ucenog Drustva 40, p. 155.
[12] Glasnik Zemaljskog Muzeja za Bosun i Hercegowinu 21, p. 56/57.
[13] Glasnik S. U. D. V, p. 52. [14] Spomenik S. K. A., III, p. 95. [15] ibid., p. 98.
[16] Safarik, op. cit., p. 52. [17] ibid., p. 69.
[18] Lj. Stojanovic, Stari Srpski Zapisi i natpisi I, p. 239, No. 805. [19] ibid., p. 381, No. 1535.
[20] ibid., p. 450, No. 1918. [21] ibid., p. 474, No. 2055. [22] Spomenik S. K. A., 51.
[23] Mauerinschrift der Kapelle (unveröffentlicht). [24] Ebenso.
[25] Alle drei in die Mauer der Vorhalle eingeritzt.
[26] Farlatti, Illyricum Sacrum VIII, p. 53.
[27] Ami Boné, Recueil d'itinéraires dans la Turquie d'Europe 1854, I, p. 184.
[28] A. Gilferding, Sobranie socinjeni III, 1873, p. 136.
[29] Makenzie and Irby, Travels etc., p. 273.
[30] A. Evans, Antiquarian Researches in Illyricum (Archaeologia 49).
[31] Anonym (Th. Ippen), Novi Pazar und Kossovo (Wien 1892), p. 127.
[32] J. Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Tafel IX.
[33] J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier I, p. 464.
[34] Eine solche ist Ütsch Ajak, J. Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903, p. 33, Fig. 25.
[35] G. Perrot et Chipiez, Histoire de l'art II, Chaldée et Assirie, 1884, p. 327.
[36] E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale 1904, p. 368.
[37] ibid., p. 376; auch die Kuppel der Kathedrale in Pisa hat elliptischen Grundriß, doch ist diese Ellipse der Längsachse nach konstruiert.
[38] ibid.
[39] A. Baumstark im Oriens Christianus III., p. 230–233.
[40] G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchliche Kunst des Abendlandes, Buch I, Kap. 2, Taf. 3, Fig. 8; Buch I, Kap. 4, Taf. 37.
[41] ibidem, Buch II, Kap. 9, Taf. 140, Fig. 4; Buch II, Kap. 9, Taf. 137, Fig. 1; Buch II, Kap. 8, Taf. 126, Fig. 2 usw. usw.
[42] H. Saladin, Manuel d'art musulman I, 1907, p. 56–57.
[43] Saladin, a. a. O., p. 104 und Abb. 60, 61.
[44] ibid., p. 194.
[45] V. Petkovic-Zica (Starinar N. R. IV, p. 61, fig. 16; p. 74, fig. 27; p. 105, fig. 47), ebenso in den Malereien von Staro-Nagoricina.
[46] Dort, wo die Rede von dem Zubau eines großen Nebenraums bei der Patriarchenkirche in Pec für den Erzbischof Danilo ist, heißt es: „Und sie begannen zu mauern und stellten marmorne Säulen auf und wölbten über ihnen herrliche Kuppeln (kamare), (Maskulinum), welche lieblich anzusehen sind". Dj. Danicic, Das Leben der Könige und Erzbischöfe Serbiens (serb.), 1866, S. 370.
[47] J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, p. 634.
[48] J. Strzygowski, ibid.

ERNST DIEZ, WIEN

ORIENTALISCHE GOTIK.

Wir leben in einem Zeitalter latenter Gotik, in einer Zeit, die sich vergebens um einen ihr angemessenen, ihr Fühlen und Sehnen gestaltenden Ausdrucksstil bemüht und der daher das Wort „gotisch" zum Schlagwort geworden ist. Umso fester muß sich die Kunstgeschichte an ihren hergebrachten Begriff der Gotik halten, als an einen historisch gewordenen, der keinerlei Konzessionen verträgt, ohne Gefahr zu laufen nach allen Seiten zu zerrinnen. Die Warnung Karl Schefflers, das Wort „Gotik" nicht zum Modewort zu machen, ist sehr beherzigenswert, so leicht sie ihm selbst auch gefallen sein mag, nachdem er in seinem Buche „Der Geist der Gotik" der Versuchung nachgegeben und etwa zwei Drittel der künstlerischen Schöpfungen aller Völker und Zeiten als vom gotischen Geiste durchdrungen erklärt hatte, um schließlich als Abgesang ein warnendes „Quod licet Jovi ....." anzustimmen.

So verlockend es wäre, gotische Phasen in der indischen oder chinesischen Kunst herauszuarbeiten, etwa in der buddhistischen Plastik Chinas, wo die Grotten von Yüng-Kang und Lung-Men schon in der Weiperiode, also im 5. Jahrhundert, eine Stilwandlung von unverkennbarer gotischer Richtung zeigen, die schließlich in der Grotte X von Lung-Men ihren Höhepunkt und ihre Vollendung erreicht[1], will ich mich ausschließlich darauf beschränken, von der historischen Gotik, die architektonisch im Spitzbogenstil gipfelt, zu sprechen, dieser aber die ihr gebührende Stellung als eurasischen Weltstil anzuweisen.

War der romanische oder Rundbogenstil ein Weltstil der südlichen Völker, der von Mesopotamien bis zum Atlantischen Ozean reichte und seine Ausläufer bis nach Schottland und Skandinavien hinauf schickte, so war der gotische oder Spitzbogenstil ein Weltstil der nordischen eurasischen Menschheit und hatte die gleiche Ausbreitung wie diese, nämlich vom Pamir westwärts bis wiederum zum Atlantischen Ozean und ostwärts insular soweit indogermanische Stämme Kultur ansetzten, also besonders im Tarimbecken. Es mag daher national-chauvinistischen Lokalforschern überlassen bleiben, den „Ursprung" der Gotik in der Isle de France oder anderswo zu suchen – der Anstoß dazu kam jedenfalls von außen her und zwar vom Osten.

Die Ableitung der westlichen Gotik vom Orient ist durchaus nicht neu, sondern reicht sehr weit zurück. Sie wurde zum erstenmal offiziell von Viollet le Duc im Artikel „Voute" seines „Dictionnaire" im Jahre 1868 ausgesprochen und Marcel Dieulafoy, der auf Veranlassung Viollets nach Iran reiste, um dort die Gotik zu suchen, wurde nach seiner Rückkehr der eifrigste Propagandist dieser Filiation[2]. Die „allgemeine" Kunstgeschichte hat jedoch die Schranken ihrer Engheit vor diesen weiten

Perspektiven nicht fallen gelassen, wobei man allerdings nicht verkennen darf, daß die Entwicklung der gotischen Architektur in Frankreich und Deutschland vom 12. Jahrhundert an, nachdem die fremden Voraussetzungen einmal gegeben waren, eine rein westeuropäische Angelegenheit war.

Es erübrigt sich daher heute, nach Dieulafoys grundlegenden Untersuchungen nochmals den konstruktiven Voraussetzungen der gotischen Architektur im Orient nachzugehen. Diese rein materialistischen Untersuchungen können im großen und ganzen als abgeschlossen gelten – ein Resultat des vergangenen materialistischen Jahrhunderts. Uns handelt es sich vielmehr um den Hinweis, daß der gesamte islamische Spitzbogenstil aus dem gleichen Geiste geboren ist wie die französische Gotik und deshalb ebenso Gotik genannt werden muß, wenn er auch wesentlich andere Baugestalten gezeitigt hat wie jene. Ebenso wie Christentum und Islam Zwillingsreligionen sind, die – beide im Orient geboren – dem gleichen Jenseitsbedürfnis einer vom Diesseits stark mitgenommenen Menschheit entsprossen, mußte diese eurasische Menschheit, die zwischen Atlantischen Ozean und Hochasien ein einziges Reich des Fühlens, Wissens, Vorstellens und Wollens, also eine soziale Lebenseinheit war[3], auch eine einheitliche religiöse Architektur ausbilden, als die wir den Spitzbogenstil anzusehen haben. Das Symbol dieses Stiles ist ein Symbol der ganzen Weltanschauung und er setzte sich durch, nicht aus konstruktiven, sondern eben aus höheren inhaltlichen Gründen, eine Tatsache, die sich zwar nicht ohne weiteres quellenmäßig beweisen läßt, die aber auch gar nicht erst bewiesen zu werden braucht.

Ist der gotische Stil, worüber man sich heute ja einig ist, in letzter Linie ein Produkt des nordischen Wollens, das allerdings der Befruchtung durch südliche Formen bedurfte, um zur reifen Gestaltung zu gelangen, so mußte er in einem Kunstkreise, in dem Nord- und Südvölker aneinander kamen, irgendwie in die Erscheinung treten. Dies geschah tatsächlich in einem noch jenseits des Pamir gelegenen Gebiete, im nördlichen Tarimbecken, wo sich kein Geringerer als A. Grünwedel mit dieser merkwürdigen Erscheinung auseinandersetzte. Grünwedel stellt in seinen Publikationen über die buddhistischen Kultstätten in Chinesisch-Turkestan wiederholt Vergleiche der Tarimornamentik und darüber hinaus der uigurischen Kultur um 800 n. Ch. mit den späteren gotischen Formen Westeuropas und gotischer Kultur an[4]. Die gotischen Ornamentformen treten in Kutscha, allerdings nicht einheitlich geschlossen, sondern vereinzelt mit Formen anderen Stilcharakters auf, so daß sich die Frage ergibt, „ob sie in Zentralasien aus den vorhergegangenen Perioden erwachsen sein können, oder ob sie sporadischen Entlehnungen vom Westen oder anderswoher ihre Entstehung verdanken". Grünwedel findet nun in den mit diesen gotisierenden Ornamentformen verbundenen Götter- und Königsfiguren Entlehnungen iranischen Charakters. „Da die verwandten Formen der mittelalterlichen Kunst Europas aber alle viel später sind, als die Stilart 2 (in Kutscha), dessen jüngste Erzeugnisse wohl kaum über das 8. Jahrhundert herabgerückt werden können, so mögen die letzteren die europäischen beeinflußt haben." Diese scheinbare Beeinflussung

könnte, wie Grünwedel weiter folgert, vielleicht am besten durch die Anleihen bei der Kleinkunst erklärt werden, die hüben und drüben gemacht worden seien, bei Miniaturen, Elfenbeinen, Lampen, Stoffen usw., kurz bei Objekten, die im Handel und mit den wandernden Besitzern weite Wege zurücklegen. Angesichts der „literarischen Überflutung des Abendlandes durch orientalische Materialien, die den Stempel indischen Denkens trugen", muß auch mit einer formalen Beeinflussung des mittelalterlichen Westens durch den Osten gerechnet werden. Wir dürfen uns daher nicht wundern, in den Höhlenbildern von Kutscha bekannte mittelalterliche Vorstellungen dargestellt zu finden, zumal die Ideenkreise der beiden Religionssysteme vieles gemeinsam haben: „Die Darstellung der Legende des Religionsstifters, Bilder von Asketen und Märtyrern, die in Asien den Aufopferungen der Bodhisatvas entsprechen. Neben Askese und Selbstbeschauung die Freude über die Geburt des Erlösers – aber auch als Gegenstück Spuren glücklichen Genusses." Auch die in der europäischen Gotik so beliebten Tierbilder sind hier in Masse zu finden. Grünwedel weist darauf hin, „daß die geschichtliche Entwicklung beider Kunstrichtungen, der mittelalterlich europäischen wie der mittelasiatischen im wesentlichen dasselbe ist". „In beiden Fällen waren es hellenisierte Syrer, welche die Reste spätantiker Kunst retteten und immer wieder variierten, doch so, daß in Zentralasien die orientalischen Bestandteile die koptischen, syrischen, assyrischen, babylonischen und persischen überwiegen. Wir kommen hier also zu demselben Fazit wie oben – daß nämlich die Grundlage unserer Stilart 2 ein synkretistischer Stil sein muß, der irgendwo in iranischen Ländern sich entwickelte und von dem dort selbst nichts mehr vorhanden ist. Und diese iranische Unterlage muß auch die Quelle sein, aus der die sporadischen Entlehnungen des Mittelalters flossen. Die Entwicklung im Mittelalter ist so bedeutend, und hat in ihren Ausläufern so weit sich erstreckt, daß es nicht gewagt ist zu sagen, Zentralasien habe für die Kunstgeschichte dieselbe Bedeutung wie Indien für die Religionsgeschichte." Schwierig sei nur die zeitliche Differenz, für die erst die verbindende Brücke gefunden werden müsse. „Die Quelle ist also Asien, und das europäische Mittelalter ist für die zweite Periode der Entlehnende, während für die erste Periode die Mittelmeerkultur der Geber war[5]." Es braucht kaum gesagt zu werden, daß Grünwedels Erklärung der Ähnlichkeit westlicher mittelalterlicher Formen mit den zentralasiatischen durch gemeinsame Anleihen bei einer die Handelsstraßen entlang wandernden Kleinkunst auch nicht neu ist. Auch darauf hat schon Dieulafoy in seinem eben erwähnten Werk ausdrücklich hingewiesen[6]. Der Einwendung, daß sich diese Übertragungen schon im „romanischen" Stil vollzogen hätte, ja hier viel deutlicher zutage träte als im gotischen, begegne ich mit der Feststellung, daß „romanisch" nur eine irreführende Bezeichnung für den neuen nordischen Gestaltenkreis ist, der durch Nordvölker wie Goten, Lombarden und andere auf dem Südwege vom Osten über Italien und Südfrankreich nach dem Westen vordrang, um schließlich im gotischen Stil die letzten Südformen, die ihm anhafteten, auszumärzen. Romanik ist frühe Gotik.

Die Förderer der buddhistischen Klosterkunst in Chinesisch-Turkestan waren die Fürsten der im Kern arischen Tocharer[7]. Ihre Fürsten nahmen, um ihrer angemaßten Oberhoheit göttliche Weihe zu geben, den Buddhismus an und veränderten die Wiedergeburtsgeschichte Buddhas zu einer endlosen Leidensgeschichte, wodurch ja schon eine gewisse Annäherung an das mittelalterliche Christentum erreicht war. An die Stelle der christlichen Märtyrer traten hier die Bodhisatvas, deren irdische Abenteuer und Leiden Gegenstand der Darstellung wurden. Können wir auch von den fremdländischen, wohl hauptsächlich iranischen, hier wirkenden Malern, die an den Höfen dieser „Hammelherdenkönige" als Wundertiere geehrt wurden, nicht die Schöpfung eines hohen Stiles, wie die westeuropäische Gotik zumuten, so treten hier doch eine große Zahl von einzelnen Formen auf, die mit den westeuropäisch-gotischen eng verwandt sind und die beweisen, auf wie breiter Basis der gotische Formenschatz fußt: Emblematische Szenen kombiniert aus tierischen und menschlichen Gestalten in Rauten, dekorativ verwendete mythologische Tiere, wie Doppeladler, springende Tiger und Drachen. Der in der westlichen Gotik mit Vorliebe als

Stück eines Tierfrieses in Kiriš bei Kutscha (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten).

Wasserspeier verwendete Drache z. B. erhält hier, wo er Symbol des Wassers und schließlich des bewölkten Himmels ist, seine Deutung. Die vollbärtigen „wilden Männer" oder Waldmenschen, die in den Sagen der meisten Völker vorkommen, findet man in Turkestan ebenso wie in Miniaturen, Wandgemälden und Teppichen des europäischen Mittelalters (z. B. auf den bekannten Regensburger Tapeten des 15. Jahrhunderts), desgleichen die Einsiedlerszenen und Liebesgärten. Die Ähnlichkeit erstreckt sich sogar auf die Trachten. Die Stellung der Männer mit gespreizten Beinen, langen Schwertern und oft gefalteten Händen gleicht den gotischen Grabplattenfiguren bei uns.

In der Ornamentik zeigen die Bordüren des 2. Stiles von Kutscha gotische Formen, die Grünwedel wohl zutreffend als Übertragungen von Brokaten, Stoffen und Geweben erklärt, ohne freilich zu sagen, wo im 8. Jahrhundert diese Textilien mit gotischen Formen angefertigt wurden. Es sind lebhaft bewegte Pflanzenranken und Blätterstege mit spitzigen, gezackten Blättern. Menschen, Vierfüßler und Vögel werden in die Ranken eingearbeitet, so daß Teile ihrer Körper in die Blätter und Blumenstiele übergehen. „Es handelt sich hier darum," schließt Grünwedel seine verglei-

chenden Ausführungen, „auf die ungeheure Verbreitung derselben Bildungsprinzipien hinzuweisen und zugleich mögliche Zusammenhänge an das Licht zu ziehen. Und ich glaube behaupten zu dürfen, daß Mittelasien für die Ritualkunst der ersten acht Jahrhunderte n. Chr. das Durchgangsgebiet der ungeheuerlichsten Verbreitung war: Genau so, wie das südlich gelegene Indien es auf andern Gebieten gewesen ist, und daß von hier aus eine starke Welle, die im 12. Jahrhundert am mächtigsten ist, nach Europa zurückgeht."

Hat wie gesagt, die tocharische, uigurische und buddhistische Kunst Zentralasiens nicht annähernd jene Höhe erreicht, die wir an zahlreichen unvergänglichen Werken der europäischen Gotik bewundern, so dürfen wir anderseits nicht übersehen, wie sehr werkstättenmäßig und schablonenhaft mit Patronen und konventionellen Übernahmen auch die europäische Gotik im allgemeinen gearbeitet hat, so daß Übertragungen durch Werke der Textil- und Kleinkunst vermittelt durch den Karawanenverkehr, wie Grünwedel sie annimmt, sehr naheliegend erscheinen. Schildert doch ganz ähnlich, wie Grünwedel auf der asiatischen, Michel auf der europäischen Seite den Betrieb: „Il y a eut sans doute des modèles que l'on se transmettait d'atelier a atelier, des recueils de dessins, de »patrons« tirés des miniatures, sortes de petits »corpus« a l'usage des tailleurs d'images. Il y eut des recettes écrites ou reduites en formules graphiques ou géometriques, comme l'album de Villard de Honnecourt nous permet d'en êntrevoir quelquesunes. Il y eut l'influence des ivoires byzantins de la plus belle époque etc.[8]" Dazu kamen aber freilich, wie auch Michel hervorhebt, häufig Naturbeobachtung und – was das Wichtigste ist – Genie unter strenger Zucht, die die Gotik erst zu dem machten, was sie wurde.

Zwischen der buddhistischen Welt des fernen Ostens und der europäisch christlichen dehnen sich die weiten Steppengebiete des Islam. Da seiner religiösen Kunst die Darstellung verwehrt war, konnte seine Weltanschauung in der bildenden Kunst nur architektonisch und ornamental zum Ausdruck kommen. Dies geschah vor allem in der Form des Spitzbogens, mit dem nun – im Osten – jene architektonische Gestaltung begann, die in der europäischen Gotik gipfelte.

Auf eine Diskussion über die Herkunft des Spitzbogens brauche ich mich hier umso weniger einzulassen, als sie das hier in Frage stehende Problem nicht berührt[9]. Dieses lautet vielmehr, ob der islamische Spitzbogenstil Gotik ist, oder nicht, d. h. ob der Spitzbogen nur aus konstruktiven oder aus inhaltlichen Gründen die beherrschende Bogenform der islamischen Architektur wurde. Wäre der konstruktive Vorteil der treibende Faktor gewesen, dann müßte man sich wundern, daß nicht schon die Babylonier den Spitzbogen, den sie ja kannten, zur offiziellen Bogenform erhoben haben. Statt dessen war er ihnen für unterirdische Gewölbe gerade gut genug. Die sasanidische Architektur perhorreszierte diese Bogenform ebenso wie die christlich-orientalische: Nur an der Rückseite des Taq-i-Kisra hoch oben ließ man eine Spitzbogengalerie zu, an der Schauseite wäre er damals noch undenkbar gewesen. Der Rundbogen herrschte allein. Warum blieb man nicht bei ihm? Wie anders wäre die

Evolution des Spitzbogens im 3. Jahrhundert des Islams zu erklären, denn als Ausdruck einer zum Bewußtsein gekommenen neuen Weltanschauung, als architektonischer Ausdruck der islamischen Mystik? Konnte er den Ariern Persiens, die ja seine Träger wurden, ein anderes Weltgefühl verkörpern als uns, nämlich das transzendentale? Daß er von Indien, der Heimat der symbolischen Bogenformen, in den Islam übernommen wurde, steht mir ebenso außer Zweifel wie Havell[10]. „Indien ist aber auch die Urheimat des Gebetsgestus mit gefalteten Händen, wie wir nicht nur aus den genauen Vorschriften für diesen Gestus, sondern auch aus zahlreichen frühen Darstellungen seit der Gandharaplastik wissen. Dieser Gebetsgestus fand seinen Weg nach dem Westen und wurde in der Responsio ad Bulgaros des Papstes Nikolaus I. (858–867) der abendländischen Christenheit empfohlen. An Stelle des hellenistischen Emporhaltens der Hände wurde das Gebet „junctis manibus, digitis compressis, compositis palmis" als Zeichen der Gebundenheit des Menschen gegenüber Gott vorgezogen. Von diesem Zeitpunkte an weicht in den künstlerischen Darstellungen der antike Gebetsgestus dem neuen"[11]. Sollte dieser wahrhaft gotische Gebetsgestus nicht auch entscheidend auf die symbolische Ausdeutung des ihm ähnlichen Spitzbogens gewirkt und dessen normative Einführung in die religiöse Architektur mitbestimmt haben? Muß es erst durch eine schriftliche Nachricht bewiesen werden, daß die unzähligen Spitzbogenreihen von Pamir bis England das Gebet zur Gottheit symbolisieren und deshalb der einheitliche Ausdruck der transzendentalen Weltanschauung der indoeuropäischen Menschheit wurden?

Diesen Bogen wendeten nun die muhammedanischen Perser zuerst konsequent monumental an und schufen jene reine Form, in der er nach dem Westen hinüber und mit dem Islan auch seinen Rückweg nach Indien fand.

Der Spitzbogen aber ist nicht etwa die einzige gotische Form der persich-islamischen Baukunst. Wir können vielmehr einen regelrechten gotischen Aufschwung nachweisen, der sich soweit durchsetzte, als es die starken Hemmungen materieller und geistiger Art zuließen. Ein vergleichender Blick auf einen Innenraum des 11.–12. Jahrhunderts, wie das Kuppelgrab von Sengbest, und auf die, Mitte des 15. Jahrhunderts, erbauten Kuppelräume der Medrese von Chargird und des Kuppelraums von Chodscha Rabi' vom Anfang des 17. Jahrhunderts zeigen diese Entwicklung deutlich[12]. Aus der streng horizontal und vertikal gerahmten Flächenarchitektur in Sengbest haben sich in Chargird Falträume mit Rippen als Gerüst entwickelt, deren Formen vom Fundament aus fast ungehemmt aufwärts und zueinander streben. Die glatten Wände und Wölbungen werden durch Faltung, Muquarnat oder Bemalung in Bewegung aufgelöst. Die Konsolen des Zellenwerks (a. a. O. Tafel 33) zeigen gotische Formen und gemalte zweispitzige Lanzenformen streben in der Kuppel nach aufwärts. In Chodscha Rabi' wird das Tempo des Vertikalismus durch die Steilheit der dichtgedrängten Spitzbogen beschleunigt (a. a. O. Tafel 36, 2). Lanzenformen schwimmen in den drachenförmigen Nischen und der breit einsetzende Kuppeldekor verengt sich zu kaum entwirrbaren Kreisen, die in ornamentaler Abstraktion die gleiche

wirbelnde Aufwärtsbewegung vorspiegeln, wie die gleichzeitigen figuralen Kompositionen der europäischen Barockkuppeln.

Im Gegensatz zum westeuropäischen spätgotischen Netzgewölbe, das mit seinen Rippen immer noch die struktive Idee symbolisiert, wurde in der orientalischen Gotik das Zellenwerk allgemeiner Schmuck der Wölbungen. Sicherlich nicht einheitlichen Ursprungs, wie seine zahlreichen Variationen beweisen, wurzelt es zum Teil doch wohl in der vorausgegangenen nordischen Holzarchitektur, wo es u. a. durch Übertragungsformen der Decken auf konstruktivem Weg entstand und leicht für abstrakte Schmückungszwecke übernommen werden konnte[13]. Ist es ein Zufall, daß dieses Zellenwerk in seiner abstrakten Rautenform noch in den osteuropäischen gotischen Kirchen an Stelle des Rippennetzwerks erscheint, nämlich in den Kirchen von Danzig[14]? Hier am 20. Grad westlicher Länge von Greenwich verläuft die Grenze zwischen dem westeuropäischen und orientalischen Gesellschaftskörper[15] und hier auch treffen und vereinigen sich westeuropäische und orientalische Gotik.

Unter dem Einfluß des islamischen Spitzbogens entwickelt sich eine im übrigen selbständige Gotik in Armenien, die, wie die Kathedrale von Ani zeigt, schon um das Jahr 1000 eine reife, der europäischen ganz ähnliche Form erreichte. Für dieses Gebiet kann ich mich darauf beschränken, auf die einschlägigen Ausführungen Strzygowskis in seinem Armenienwerke hinzuweisen[16]. Dieser auffallende Parallelismus in der armenischen und westeuropäischen Gestaltung der Spitzbogenarchitektur ist vielleicht der schlagendste Beweis für ihren gemeinsamen orientalischen Ursprung und ihre eurasische Verbreitung.

So sehr also der Islam die eurasisch-gotische Bewegung durch die Rezeption und Ausbreitung des Spitzbogens förderte, war gerade er es, der mit seiner abstrakt bilderfeindlichen Tendenz zwischen die gemeinsamen figuralen und ornamentalen Ansätze in Zentralasien und Westeuropa einen Keil einschob und die weitere gemeinsame Entwicklung verhinderte. Diese trennende Funktion des Islams ging noch weit tiefer. Er trennte, wie Grünwedel gezeigt hat, zwei Kulturen, die sich als Ausläufer des Hellenismus unter dem Drucke altasiatischer (babylonisch-ägyptischer) Kulte in Westeuropa und Hochasien parallel entwickelt und gleichartige Erscheinungen (wie das erotische Weinzeremoniell u. dgl. m.) gezeitigt hatten, Kulte, die durch Wandervölker, wie die Indoskythen ihre weite Verbreitung gefunden haben mochten. Eine Gemeinsamkeit dieser gotischen Bewegung in Zentralasien und Westeuropa ist auch die Aufnahme des asiatischen Zauber- und Hexenwesens in die ursprünglich reinen Religionen des Christentums und Buddhismus. Der erste Synkretismus dieser Art war die manichäische Religion, die ebensosehr im Osten wie im Westen nachwirkte. Ohne Islam wäre das eine gemeinsame synkretistische Götterwelt vom Atlantischen Ozean bis China geworden! Die Gleichung Avalokitesvara-nestorianischer Messias als Kriophoros-Mani-Dalai-Lama ist ein Beweis dafür. Der in der Pfarrkirche von Niederrottweil dargestellte elefantenköpfige Dämon der Ketzerei, aus dessen Seiten der Antichrist hervorbricht, ist, wie Grünwedel hervorhebt, ein Überbleibsel des ele-

fantenköpfigen Dämons, den nach der buddhistischen Legende Mahakala niederwarf (Abb. bei Grünwedel, Alt Kutscha, Fig. 70 nach Demmler. Der Meister des Breisacher Hochaltars, i. Jb. d. pr. Kunstsammlungen 1914).

Es gibt demnach nur zwei eurasische Weltstile. Den hellenistischen und den gotischen. Der Rundbogenstil, den man in Westeuropa bisher den romanischen nannte, wurzelt gerade mit seinem führenden Symbol, eben dem Rundbogen, im syrischen Hellenismus, während seine der Antike gegenüber neuen Elemente, nordischer und orientalischer Art sind, eine Folge des früh einsetzenden Synkretismus der religiösen Sekten, der in der Gotik zum Ausdruck kommt.

Die gemeinsamen Merkmale des eurasisch-gotischen Weltstiles im Gegensatz zum hellenistischen sind also:

1. Die Raumarchitektur mit Spitzbögen.
2. Die Gewandfigur, die die Körperformen nicht mehr durchscheinen läßt und nur mehr auf geistige Würde und klar sprechenden Gestus, kurz auf den Inhalt hinzielt, ohne auf wirklichkeitsmäßigen Körpereindruck Gewicht zu legen.
3. Das makrokosmische Aufgebot an Figuren und die Darstellung der gesamten jenseitigen Welt an Stelle der diesseitigen, und zwar hüben wie drüben mit den gleichen Darstellungsmitteln. So wurde z. B. die „Dekorative Wand" als gotischer Hintergrund im Tarimbecken so gut wie in Westeuropa verwendet[17].
4. Die in Europa als gotisch bekannte Ornamentik, die in Zentralasien geradezu mit verblüffender Ähnlichkeit auftritt, jedoch schon jene Neigung zur Verdrängung des Grundes und zur Bildung abstrakter Schemen zeigt, die in der islamischen Ornamentik die Oberhand gewinnen.

[1] Vgl. Chavannes, Mission Archeologique dans la Chine Septentrionale Abb. 202–415. Ferner Th. Klee, Die Plastik in den Höhlen von Yüng-Kang, Lung-Men und Kung-Hsien (Ostas. Zeitschrift 1918, S. 42).

[2] Vgl. L'art antique de la Perse, V. Bd., § X: Origines Perses de l'architecture francaise S. 145 ff.

[3] E. Hanslik, Der nahe Orient, Indien und Ostasien (Wien, Institut für Kulturforschung), S. 4.

[4] Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan (Berlin 1912), S. 100, 186, 206, 330. Alt Kutscha (Berlin 1920), S. 22–41.

[5] Ich habe diese Ausführungen Grünwedels so ausführlich zitiert, weil sie, gerade von dieser Warte ausgesprochen, niemanden mehr zur Genugtuung gereichen können als uns Wiener orientalischen Kunsthistorikern, an der Spitze Josef Strzygowski, dessen in dieser Richtung liegende Resultate seiner Lebensarbeit nun auch von Seiten bestätigt werden, die für ihre Spezialgebiete schwerwiegende Autoritäten sind. Auch sie kommen nun zu Hypothesen wie die obige, von einem Stil, „der irgendwo in iranischen Ländern sich entwickelte und von dem dortselbst nichts mehr vorhanden ist". Vor wenigen Jahren noch bewerteten Philologen in Wien und Berlin solche Annahmen wegwerfend als „Phantome", heute baut man sie schon im eigenen Lager. Für literarische und gesellschaftliche Erscheinungen der europäischen gotischen Kultur (Minnedienst und Ritterwesen etc.) hat bereits K. Burdach auf die asiatischen Quellen hingewiesen. Vgl. auch Strzygowski, Altai-Iran, S. 296 ff.

[6] l. c., V, S. 157: «Les tapis de Perse, les etoffes brodées de Bagdad, les enluminures de Byzance, les orfevreries arabes, aises à transporter, apparurent les premiers sur les marches de la Gaule et exercèrent sur les populations a demi barbares une veritable fascination. Les etoffes d'origine orientale,

dont on retrouve des copies dans prêsque toutes les peintures murales, etaient fort prisées par le clerge pour confectionner les habits sacerdotaux, les parements d'autel, les couvertures des saintes chasses. Les tapis sarrasinois se plaçaient dans les églises ou les palais des rois et des seigneurs puissants. Les coupes et les pièces d'orfèvreries decoraient les credences des souverains. On comprend sans peine l'influence que les tentures, les bijoux, les mille ustensiles fabriqués dans les bazars de Byzance ou de Ctesiphon eûrent sur les industries locales et notamment sur l'ornamentation architectonique. Un bout de ruban fournissait une frise charmante, le manche d'un poignard, l'ornement d'un chapiteau.

[7] S. Feist, Der gegenwärtige Stand des Tocharerproblems O. Z. 1919–1920, 8. Jahrgang, S. 74 ff.; auch in der Sonderausgabe von Hirths Festschrift.

[8] Histoire de l'art T. II, 1, S. 140.

[9] Vgl. darüber unter andern G. Jakob, Die Wanderung des Spitz- und Hufeisenbogens (Jahrbuch der Münchner orient. Gesellsch.: Beiträge zur Kenntnis des Orients, 1904–1905) und Havell, Indian Architecture, S. 4 ff., 79 ff.

[10] l. c. S. 4: „Even the pointed arch only acquired from India the religions significance which eventually led the Saracenic builders to adopt it as their own, through the contact of the Arabs with the Buddhists of Western Asia. And thus the very feature by which all Western writers have distinguished Saracenic architecture from the indigenous architecture of India was originally Indian.

[11] Vgl. E. Curtius, Die griech. Kunst in Indien (A. Z. 1876, S. 95); Hildebrand Rituale orantium, p. 55; A. Weber, Yajurveda (Abhdl., Berl. Ak. 1871).

[12] Diez, Churasanische Baudenkmäler I, Taf. 14, 33 u. 36, davon wird im zweiten Band ausführlicher gehandelt.

[13] Vgl. die Decke eines Hauses in Miragram, Hindukusch, aufgenommen von M. A. Stein, wiedergegeben in meiner Kunst der islamischen Völker Abb. 89.

[14] Vgl. A. Lindner, Danzig (Berühmte Kunststätten N. 19), Abb. 15, die freilich nur eine schwache Vorstellung dieser in Danzigs Kirchen sehr häufigen Gewölbedekoration gibt.

[15] E. Hanslik, l, c., S. 1.

[16] Die Baukunst Armeniens und Europa, II, S. 814 ff.

[17] Vgl. H. Berstl, Das Raumproblem der altchristlichen Malerei, S. 119 (Kurt Schroeder, Bonn-Leipzig 1920).

H. GLÜCK, WIEN:
BEHARRUNG UND ENTWICKLUNG, VOLKSKUNST UND PERSÖNLICHKEIT.

In seinem Werke „Altai-Iran und Völkerwanderung" hat Strzygowski, fortschreitend auf dem Wege der Einbeziehung der verschiedensten Kunstkreise in den Aufbau des Gesamtkomplexes einer Weltkunst einen Schritt getan, der für die Kunstforschung von einer kaum noch zu übersehbaren Tragweite ist. Dieser Schritt besteht in der Einbeziehung der Kunst der Wander- und Nordvölker in den Bereich kunstgeschichtlicher Erklärung. Wohl hat die Volkskunde und haben Spezialforscher diesem Gebiete eingehende Aufmerksamkeit geschenkt, aber sie machten immer dort Halt, wo sie an die Grenzen der sogenannten „Hohen" Kunst stießen, oder aber sie gingen wie Riegl in seiner „Spätrömischen Kunstindustrie" von der hohen Kunst aus und suchten deren Auswirkung in den Erzeugnissen jener Völker. Gegenüber beiden Anschauungsarten hat Strzygowski als erster die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieser volkstümlichen Kunsterzeugnisse für die Künste der Hochkulturen prinzipiell erkannt, indem er sie mindestens als jenen gleichberechtigt behandelt.

Hier handelt es sich nun nicht darum, die weittragenden Probleme jenes Werkes im einzelnen näher ins Auge zu fassen, sondern einige für die ganze Kunstforschung höchst bedeutsame methodische Richtlinien herauszugreifen, die sich in Verfolgung der dort behandelten Ideen ergeben.

Wir sind gewohnt „Entwicklung" nur innerhalb der Hochkulturkreise zu konstatieren, so zwar, daß das zeitliche Moment im Vordergrund steht und fortschreitend das Spätere aus dem Früheren entwickelt wird. Das chronologische Handbuchschema: Ägypten und Mesopotamien, Phönikien, Ägäis, Griechenland, Italien (Rom) usf. beherrscht im allgemeinen unsere Vorstellung vom Ablauf der Ereignisse. Man glaubt damit einen „Aufbau" erzielt zu haben, und doch ist es nur eine Linie, die sich manchmal verzweigt, deren Arme sich kreuzen können, die an einem höchst zufälligen Punkte beginnt, an dem die erste uns erreichbare Jahreszahl einsetzt. Als ob zur Zeit der Ägypter und Chaldäer die übrige Welt leer gewesen wäre, als ob – von der neueren europäischen Kunstgeschichte aus gesehen – die Welt mit Europa, ja, mit dem westeuropäischen Länderkomplex ein Ende hätte, z. B. Rußland und die slavischen Länder im Bereiche der Menschheitskunst nicht existierten, oder – selbst wenn man Ostasien und Indien gelten ließe – die Menschheitskultur nur in Form einzelner, voneinander unabhängiger Entwicklungslinien gedacht werden könnte.

Man leitet das Mittelalter aus dem Römischen, das Römische aus dem Griechischen, das Griechische etwa aus dem Ägäischen usw. ab, hält die Linie dieser „Entwicklung" hoch und wird sich nicht bewußt, daß ein Gebäude nicht nur aus einer Reihe übereinandergestellter Steine, deren unterster noch dazu in der Luft schwebt, besteht. Viele Steine gehören zu einem Gebäude, nicht nur die äußeren zutage liegenden, und jedes Gebäude hat dabei doch seinen eigenen Grund, mag es auch mit einem anderen in Verbindung stehen.

Das strenge zeitlich-historische Denken hilft sich freilich leicht über solche Überlegungen hinweg: was außerhalb des zeitlich Faßbaren liegt, komme nicht in Betracht. So scheidet die ganze Kunstwelt der Naturvölker und aller derer, deren Erzeugnisse nicht mit dem Mittel der schriftlichen Datierung zu erfassen sind, aus der Betrachtung der Weltkunst aus. Die zeitlich lineare Methode gewinnt dadurch wohl den Anschein der Berechtigung, denn sie erscheint als die Aufzeigung des bewußten Menschheitszusammenhanges, der Zivilisation, aber sie betrachtet die Menschheit und deren Kunst nur in einzelnen Blüten statt den ganzen Baum zu sehen und die Wurzeln zu erkennen, aus denen letzten Endes die Blüte wurde. Hohe Kunst und Volkskunst bleiben verschiedenen Wissenszweigen angehörende Gebiete. Wenn wir die Berechtigung einer solchen Trennung zugeben wollen, müssen wir uns aber auch über deren Grund bewußt werden. Und als solcher erscheint eben in erster Linie: daß die hohe Kunst historisch ist, d. h. einem bewußten oder konstruierten Menschheitszusammenhange angehört, die Volkskunst oder Kunst der Naturvölker aber unhistorisch, d. i. zeitlos ist. Zugleich aber müssen wir damit rechnen, daß das Historisch-werden ein Unhistorisch-sein voraussetzt, daß das Unhistorische die Grundlage des Historischen und damit die Volkskunst die Grundlage der hohen Kunst abgibt. Das scheint nun freilich selbstverständlich, und doch wollen die in dem einen oder anderen Gebiete arbeitenden voneinander nichts wissen. Der Grund dieser Trennung ist aber nicht der einer selbstverständlichen Einsicht, sondern bloß der – der verschiedenen Methode. Für den einen, den Ethnologen, gilt nur die Sache die er behandelt, seine Schlüsse sind in Ermanglung schriftlicher Datierung aus dem Wesen der Dinge geholt, ja, er verschmäht sogar die zeitliche Einreihung. Für den andern, den Kunsthistoriker, gilt das Denkmal nur in seiner zeitlichen (womöglich quellenmäßigen oder inschriftlichen) Datierung, oder, wenn er dessen künstlerische Wesenselemente erforscht, dient dies eben nur wieder der zeitlichen Einreihung (Stilkritik). Bei einer solchen Verschiedenheit der methodischen Einstellung und der Ziele kann dem Kunsthistoriker die Volkskunst freilich nichts bedeuten, da sie ihm in seiner wichtigsten Frage, der des zeitlichen Vor- und Nachher, keine Antwort gibt. Wie auch sollte er die unhistorischen volkstümlichen Grundlagen des Ägyptischen oder Chaldäischen etwa heranziehen, wo sie doch – in die Zeit vor dem „Bekannten" zurückreichend – scheinbar gar nicht faßbar sind!

Hier kommt uns aber ein Umstand zu Hilfe, der wohl bereits vereinzelt herangezogen, in seiner prinzipiellen Bedeutung für den Gesamtaufbau der Kunstgeschichte

noch kaum erkannt wurde. Es ist dies eben die zeitliche Ungebundenheit des volkstümlichen Schaffens. D. h. der Entwicklung in den Hochkulturen steht eine Konstanz des Volkstümlichen gegenüber, die von zeitlich unbeschränkter Dauer ist, solange das betreffende Volk nicht in den Bereich des historischen Lebens tritt und die äußeren Lebensbedingungen dieselben bleiben[1]. Dieser Umstand, einmal prinzipiell erkannt, eröffnet für den Aufbau des Bildes einer Weltkunst weiteste Ausblicke, und vieles, das uns auf dem Wege einer zeitlich linearen Konstruktion ein Rätsel oder unlösbar erscheint, gewinnt Klarheit. So haben wir uns z. B. gewöhnt, jene sagenhaften Gebilde, die Teile verschiedener Lebewesen zu einer Gestalt verbinden, Drachen und Flügelwesen, Tierkämpfe und verschiedene symbolische Gestalten, aber auch Ornamente wie Bandverschlingungen, die durch Jahrhunderte, ja Jahrtausende immer wieder in der Kunst Vorderasiens, Ostasiens, und des mittelalterlichen West- und Osteuropa auftreten, auf jene Kunst zurückzuführen, in der sie zeitlich am frühesten greifbar sind, auf die Altkünste des Zweistromlandes, und von diesen aus – wenn auch oft auf lange unerklärliche Zeitpausen die Denkmäler aussetzen und eine fortlaufende historische Tradition kaum namhaft gemacht werden kann – die zeitliche Linie zu ziehen. Da entsteht die Frage, ob derartige Fabelwesen und Symbolzeichen überhaupt in solchen meist hochzivilisierten Kulturkreisen entstehen können. Das hieße etwa behaupten, daß unsere Großstädte noch Volksmärchen und Sagen und Volkslieder schaffen, noch eine naive Symbolik aus einem starken Glauben erzeugen könnten. Schon diese „ältesten" Kulturen müssen aus Quellen entlehnt haben, die der Historiker freilich nicht für erfaßbar hält. Und doch sind es dieselben, die Jahrtausende später der Ethnograph beschreibt, die in ungetrübter Reinheit konstant bleiben und im Bereiche der historischen Kulturen immer wieder nur dann deutlich werden, wenn sie in den Strom der Hochkulturen einmünden.

Was bietet aber die Gewähr für eine solche Konstanz, die uns berechtigen würde, heute bestehende volkstümliche Erscheinungen als entwicklungsgeschichtliche Grundlage für oft weit voranliegende Zeiten zu nehmen? Haben wir nicht – abgesehen von den Erkenntnissen, die uns die Volkskunde gewährt – Beispiele genug, an denen wir wenigstens innerhalb der zeitlich faßbaren Jahrhunderte und Jahrtausende das unveränderte Bestehen solcher volkstümlicher bodenständiger Formen nachweisen können? Ist nicht durch die Beschreibungen alter Autoren, die Identität damaliger volkstümlicher Formen mit den heutigen in denselben Gegenden gewährleistet und sind diese konstanten bodenständigen Formen nicht wiederholt zu verschiedenen Zeiten und spontan die Grundlage für die künstlerischen Erscheinungen der Hochkulturen geworden[2]? – Dann muß aber das Bild des historischen Verlaufes ein durchaus anderes sein, als wir es gewöhnlich vorstellen. Die Hochkulturen verschiedener Zeiten haben selbständig aus der konstanten Quelle des Volkstümlichen geschöpft und das Auftreten paralleler Erscheinungen in ihnen muß nicht auf einen Zusammenhang untereinander, auf eine Übernahme der einen von der andern

weisen. So sind jene erwähnten symbolischen Motive – mögen sie in der altorientalischen Kunst zeitlich wohl zuerst belegbar sein, dann aber im Islam und im Gefolge der Völkerwanderung in Europa auftreten – durchaus nicht jenen altorientalischen Kulturen entsprungen, auf die wir sie trotz mannigfacher Unterbrechung ihres historischen Auftretens in einer Linie herzuleiten gewohnt sind, sondern ihr oben erwähnter volkstümlicher Charakter weist auf konstante Quellen, aus denen sich in verschiedensten Zeiten die altorientalische, die islamische und die europäische Kunst genährt hat.

In gleichem Maße werden wir innerhalb der einzelnen Länder- und Volkseinheiten gegenüber dem Wandelbaren ihrer „Entwicklung" das Konstante als jenes Wesentliche ins Auge fassen müssen, das dem „Ich" eines jeden Individuums gleichkommt, dem gegenüber die wandelbaren Schicksalsfälle schließlich nur als ein Kleid erscheinen, das mit der Zeit gewechselt wird ohne die Person wesentlich zu ändern. So hat jede natürliche Gebietseinheit, jede Stadt usw. ihr Lebensgesetz, ihre „Note", wie jedes Individuum sein Persönliches von der Zeit Unberührtes[3]. Zur Aufdeckung solcher Wesenheiten hat ja gerade die neuere deutsche Kunstwissenschaft Wege gezeigt, wenn es sich auch dabei meistens nur um zeitlich abgrenzbare Einheiten handelte. System und Methode in diese meist nur einseitigen Versuche zu bringen, ist seit Jahren ein noch immer zu wenig gewürdigtes Ziel Strzygowskis.

Mit dieser Art der Einstellung ist aber zugleich auch eine ganz andere und weit objektivere Einstellung gegenüber den künstlerischen Werten der Denkmäler gegeben. Auch da sei nur ein Problem herausgegriffen, an dem die heutige Kunstgeschichte, in zwei Lager gespalten, laboriert. Es ist die Frage des Wertes der Persönlichkeit, der die Vertreter der „Kunstgeschichte ohne Namen" gegenüberstehen. Beide Fragen erhalten ihre Lösung, wenn Kunst eben nicht bloß als „Hochkunst", sondern überhaupt als freischöpferischer Ausdruck menschlichen Erlebens, also auch des Erlebens der Natur- oder „Primitiv"völker genommen wird. Denn woran liegt es denn, daß in dem einen Falle die Persönlichkeit so großen Wert erlangt, während in dem anderen Falle die Masse das Schöpferische ist?

Halten wir uns – ohne auf Differenzierungen einzugehen – vor Augen, daß bei den dem zivilisatorischen Zusammenhang fernstehenden Völkern geradezu jedes Individuum in der Masse künstlerisch „begabt" erscheint, ob es der javanische Bauer ist, der vom Felde heimgekehrt, sein Götterbild für die aus dem Zusammenwirken aller erstehende Pagode meißelt, ob es der Slowake ist, der seine Gebrauchsgegenstände verfertigt und mit geschnitzten Motiven ziert, oder dessen Töchter, die die bunten Muster ihrer Brauthemden sticken, der Zigeuner, der die Weisen frei aus der Fidel holt, oder die Sänger der homerischen Gesänge, die Dichter der Märchen und Volkssagen: sie alle und jeder von ihnen – in ihrer Persönlichkeit nicht faßbar – vermögen es, dem Ausdruck zu verleihen, wessen die Volksseele voll ist. Weil es jeder kann und jeder mit gleichen, aus gleichen volklichen Grundlagen geschöpften Mitteln schafft, ist der Einzelne kein Besonderer, gilt nicht der Kult

der Persönlichkeit. Mit dem Mutterboden verwachsen, schöpft jeder aus seinem Volkstum. Ist deshalb das Bekenntnis ein geringeres, ist das Werk deshalb weniger Ausdruck des Erlebens?

Wo aber das Naturvolk in die Geschichte, in den zivilisatorischen Zusammenhang eintritt, verliert der Einzelne die Fähigkeit, das Erlebnis zu gestalten. Eingespannt in seinen aus Arbeitsteilung entstandenen Beruf lebt er nur zum Teile für sich, andere beschaffen ihm sein Notwendigstes, er verliert sein volles, auf sich selbst gestelltes Menschentum. Was in jedem Einzelnen des Naturvolkes ganz und ungeteilt lebt und deshalb keine individuellen Unterschiede hervorruft, das ist im Kreise der Zivilisation nur zu geringen Teilen auf die einzelnen Individuen verteilt, so daß jeder von dem andern in seinen Fähigkeiten unterschieden ist, und nur das Zusammenwirken vieler Einzelner den Gesamtgeist ergibt. So tritt an die Stelle vieler gleichgearteter Individuen, deren jedes den Gesamtkomplex seines Lebenskreises umfaßt, eine Gesamtheit, in der jedes Individuum nur einen Teil der großen Daseinsform des zivilisatorischen Zusammenhanges gestaltend erleben kann. Nur die Organisation kann diese Teile als Einheit zur Wirkung bringen, und da jedem dieser Individuen der Drang nach Ausfüllung seines vollen Menschentums mehr oder weniger anhaftet, muß der Mangel daran gleichsam künstlich durch die „Bildung" ersetzt werden. Jene Wenigen aber, die es vermögen, innerhalb der zivilisatorischen Einschränkung des Einzelnen dieses Vollmenschentum zu bewahren, und die auf tausende Individuen in Teilen verstreuten Kräfte in sich zu sammeln und ihnen Ausdruck zu geben, sind die Künstler. Damit wird aber ihr Wert für die Zivilisation ein ungeheurer, denn sie bieten den einzigen Ersatz für die schwindende Schöpferkraft der Masse und für den Verlust des Einzelnen an der Vollwertigkeit seines Menschentums. Und wenn wir diese Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit für die Entwicklung abschätzen, so sind es nur die verschiedenen und neuartigen, aus der Bewußtheit eines größeren Menschheitszusammenhanges gewonnenen Mittel der Gestaltung, die als Unterschiedliches in Erscheinung treten, und in jedem Einzelfalle als ein Neuartiges, als eine neue „Entwicklungsstufe" erscheinen. In ihrem innersten Wesen ist aber Kunst – ob aus der Masse oder aus der Persönlichkeit geschaffen – immer dasselbe: Der Ausdruck des allgemein Menschlichen, des Vollmenschentums.

[1] Vgl. dazu von volkskundlicher Seite A. Haberlandt, Volkskunst der Balkanländer, Wien 1919 (zusammenfassend S. 7 ff., S. 67 ff.).

[2] Vgl. z. B. die bei Strzygowski („Die Baukunst der Armenier", S. 623) verwertete Beschreibung der heute noch lebenden iranischen Hausformen bei C. Rufus, die bei ihrem Eintritt in die historischen Kulturen eine Grundlage für die Trompenkuppel abgaben. Siehe auch meinen Aufsatz „Megaron, Hilani und Apadana" bei J. Strzygowski, „Kunde, Wesen, Entwicklung" (Beiträge zur vergleichenden Kunstwissenschaft, Heft 2). Die in dem vorliegenden Aufsatze nur skizzenhaft angedeuteten Probleme sollen in einer größeren Arbeit, „Grundlagen einer Kunstgeographie", eine eingehendere Behandlung und Begründung erfahren.

[3] Einen kurzen Versuch in dieser Hinsicht habe ich in meinem in den Mitteilungen der geogr. Ges. Wien 1918, S. 467 auszugsweise abgedruckten Vortrag „Natur und Kultur Konstantinopels" unternommen.

E. LÖWY, WIEN: EIN RÖMISCHES KUNSTWERK

Goldene Früchte in silberner Schale kann ich dem gefeierten Forscher nur insofern darbringen, als das Werk, dem diese Zeilen gelten, sie enthält: Die bekannte Silberschale von Aquileja (Taf. XX, 1)[1]. In dem Griechischen ihres Bildstoffes und ihrer Formensprache berührt die Hauptgestalt fremdartig. Aber darin liegt ja nach der allgemeinen Auffassung der Gedanke des Werkes: ein Römer soll als neuer Triptolemos verstanden werden. Zweifeln könnte man nur, ob Schmeichelei anderer diesen Gedanken mit der vorliegenden Schale als Geschenk an ihn aussprechen, oder er selbst in einem Weihgeschenk an Ceres sich so als Vermittler ihrer Gaben bezeichnen wollte.

Allegorien sind selten so vollkommen, daß die Doppelbeziehung sich bis in jedes einzelne durchführen ließe. So werden wir es hinnehmen, daß der Künstler die Göttinnen der Jahreszeiten[2] nicht nur in zwei Paare getrennt, sondern diesen auch ungleichartige Rollen zugewiesen hat, die überdies für das Wesen der Horen teils nichtssagend, teils, wie das Tränken und Streicheln der Schlangen, ihm fremd sind. Ohne die Kränze und die Abstufungen der Bekleidung würde man schwerlich die Horen erraten. Jedoch Derartiges kennen wir in hellenistischer, besonders alexandrinischer Kunst. Auch in dem Relief des Archelaos wird wohl niemand Erscheinung und Handlung jeder einzelnen der huldigenden Gestalten aus ihrem Begriffe erklären wollen.

Empfindlicher ist das Schwanken bei der Hauptfigur. Man denkt wohl zunächst, daß sie aus der von dem Knaben hingehaltenen Schale Saatkörner ausstreut, also das tut, was Triptolemos, wenn auch sonst von seinem Wagen herab und ohne Beihilfe. Indessen läßt sich die ganze Gruppe links nicht von dem Altar trennen; der weist auf ein Opfer. Opfert aber Triptolemos? Also ist hier die wirkliche Person zu verstehen in ihrer menschlichen Huldigung an die Göttin. Dieser gilt offenbar auch der Blick des Opfernden, der sie freilich nicht trifft. Ja, eigentlich wendet die Gestalt sowohl Ceres als dem Altar den Rücken und fällt damit überhaupt aus dem Bilde heraus.

Wenn aber ein Opfer, welches ist das zugrundeliegende Ritual? Griechisch oder römisch? Für beides lassen sich Einzelheiten anführen und für keines stimmen sie ganz. Es scheint, daß der Künstler, wie in der Hauptfigur den Säenden und den Opfernden, so auch in den assistierenden griechische und römische Opferelemente verschmolzen habe.

Sicher nicht römischer Ritus ist die geringe Verhüllung des Opfernden. Auch für griechischen Brauch geht die Entblößung, namentlich der Beine, zu weit. Das Ge-

wand sieht hier aus wie ein etwas längerer Schurz. Dazu die nicht gerade feierliche Haltung der linken Hand: als ob sie in dem aufgehobenen Gewandbausch etwas hielte. Und ob Toga oder Himation: wie ist die Umwicklung des linken Unterarms zu verstehen?

Ich bin gewiß nicht der erste, in dessen Gedanken sich unsere Schale mit einer anderen Triptolemosdarstellung jüngerer Zeit, der Tazza Farnese[3], verknüpft (Taf. XX, 2). Das beruht zunächst auf dem verwandten Gegenstand bei äußeren Begegnungen: beidemal das Ganze ein tellerartiges Rund und Triptolemos, oder der ihn vorstellt, inmitten eines Kranzes anderer Gestalten. Aber die Übereinstimmungen gehen tiefer: denn die Gestalten entsprechen sich je auch in ihrem Wesen. An der einen Seite, erhöht sitzend, die beherrschende Gottheit, hier Ceres, dort der Nil, ähnlich auch in der Bewegung des dem Beschauer näheren müßigen Armes, während der andere beidemal in gleicher Weise sein Attribut, Fackel oder Füllhorn, hält. In ihrem Rücken beidemal aufsteigend ein schmales Bäumchen. Gegenüber eine Zweizahl von Horen, die des Nillandes auf ebenem, die anderen auf bergigem Gelände. Unten gelagert Tellus und, als Spenderin des Erntesegens ihr ägyptisches Gegenbild, Euthenia mit den Ähren. Auch die Lüfte gehen nicht leer aus: sie füllen Jupiter und die Sommerwinde. Was auf der Silberschale in allgemein griechischen, erscheint auf der Tazza in spezifisch ägyptischen Gestalten, und so ist auch ihr Triptolemos der ägyptische Pflüger. Dann ist also die Tazza Übersetzung einer griechischen Komposition ins Ägyptische, Alexandrinische? Ein vergleichender Blick lehrt das Gegenteil. In der Tazza ist alles aus der Individualität des Landes heraus einheitlich erfunden, in der Silberschale herrscht gedanklicher Zwiespalt, stehen die Gestalten steif und fremd nebeneinander. Ihr Verfertiger nahm sich die Tazza zum Vorbild. Aber anscheinend fehlten seinem Gegenstand ägyptische Beziehungen: wie immer, er ersetzte das Ägyptische durch allgemein griechische Stempel (sie bedürfen wohl keiner näheren Belege), schob nur einerseits zur Verdeutlichung und zur Gewinnung der Vierzahl der Horen die Gruppe des Schlangenwagens, andererseits, dem Opfergedanken zuliebe, die Altargruppe ein, auch hier noch sichtlich an die Vorstellung des Sämanns gebunden, und ließ Früchte und Ähren im Schoße der Tellus[4] wie die Kinder neben ihr weg; das Rind durfte, als Ackertier, bleiben.

Für die Persönlichkeit der Hauptfigur und ihre verschiedene Handlung paßte der bäurische Triptolemos freilich nicht. Wir werden seine Herübernahme also nicht erwarten. Und doch liegt gerade in dieser Gestalt der entscheidendste Beweis. Ihr uns unverständlich gebliebenes Gewand ist nichts anderes als Schurz und Sack des ägyptischen Pflügers in eins zusammengezogen. Die Bewegung des Kopfes und des linken Arms wurde beibehalten; im Motiv der linken Hand schlägt abermals der Sämann durch.

Daß in Anordnung und Richtung der umgebenden Gestalten Links und Rechts gegen die Tazza durchgängig vertauscht sind, vollendet den Nachweis. Auf der Rückseite der Silberscheibe, an welcher die Treibearbeit hauptsächlich vor sich ging, standen

sie so wie auf der Tazza. Die Hauptfigur freilich hatte die Richtung des Kopfes durch Ceres, die Rolle des rechten Arms durch die Handlung, den Lauf des Gewandes von der Schulter her durch die Kleiderregel vorgeschrieben, und aus dieser mehrfachen Gebundenheit entspringt wohl mit ihr unbefriedigender Eindruck.
Die ikonographische Frage bleibe hier unberührt. Die Verwertbarkeit der Kinder für die Bestimmung erscheint mir fraglich, noch mehr die Deutung der Hauptfigur auf einen Claudier: das Ringelhaar ließe, falls nicht wieder griechische Idealisierung darin läge, rein in der Sphäre Angehöriger des Kaiserhauses an einen der jugendlichen Aurelier denken, wenn der Stil des Reliefs Anknüpfung an hadrianisch-antoninischen Klassizismus gestattete.
In jedem Falle zeigt unsere Schale, wenn das Dargelegte zutrifft, eine neue Art von Neuattizismus: Umsetzung aus einer Form in andere, auch wieder eklektisch erborgte. Und es trifft sich hier überdies, daß sowohl Nachahmung als Vorbild auf uns gekommen sind: denn die Tazza selber als zweiter Hand anzusehen, verwehrt ihre schwungvolle Formsicherheit.
Ein Stück wie sie konnte leicht den Weg in vornehmen römischen Kunstbesitz finden und hier in der Schwesterkunst, der Toreutik, Nacheiferung wecken. Auch der Glyptik selber ist Triptolemos in höfischer Allegorie, gewiß wieder von Alexandrien her, nicht fremd[5].

[1] Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, 1, S. 235; Schneider, Album auserlesener Gegenst. der Antiken-Samml., Taf. XLV, S. 18; Reinach, Rép. d. Rel. II, S. 146, 1. ~ Unsere Tafel XX, 1.
[2] Erkannt von Brunn, Sitzungsber. d. bayr. Akad. 1875, S. 18 ff. = Kl. Schrift. I, S. 58 ff.
[3] Furtwängler, D. ant. Gemmen I, Taf. LIV, LV; II, S. 253 ff.; Guida Ruesch, Nr. 1858 (Gabrici); Reinach, a. O. III, S. 79, 1. ~ Unsere Tafel XX, 2.
[4] Beim Opfer erschienen sie ihm offenbar nicht anachronistisch; ja, er konnte, gewiß auch zur Raumfüllung, sich daran nicht genug tun. Gedankenvoll ist auch nicht gerade die Wahl des Koraraubes als Relief des Altars.
[5] Pariser Cammeo: Furtwängler a. O., III, S. 320; Reinach, a. O., II, S. 236, 5. ~ Braunschweiger Onyxgefäß: Furtwängler III, S. 338 f.; Reinach II, S. 55, 1.

CORIOLAN PETRANU, CLUJ:
RUMÄNIENS SIEBENBÜRGISCHE MUSEEN

Die Museen Siebenbürgens sind außerhalb der Grenzen des Landes zu wenig bekannt. Die Ursache ist der Mangel an Propaganda, an fremdsprachigen Publikationen; unsere Museen standen mit den Museen des Auslandes nicht genügend in Verbindung, sie wurden in der Vergangenheit sogar der Bevölkerung der Provinz kulturell nicht genügend dienstbar gemacht. Es hat kein Buch oder Album gegeben, welches die Geschichte, den gegenwärtigen Stand und die Bedeutung der siebenbürgischen Museen in einer Weltsprache zusammengefaßt hätte. Man hat zwar mehrere Schematismen in ungarischer Sprache veröffentlicht, den letzten 1915, deren statistischer und Personennachweis, ebenso wie der der offiziellen Zeitschrift der Wirklichkeit nicht mehr entsprechen. Das Problem der siebenbürgischen Museen wurde nicht einheitlich, vom Standpunkte der Provinz erfaßt, sondern von ungarischem Standpunkt. Trotzdem ist es einigen unserer Museen gelungen, die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Welt des Abendlandes auf sich zu lenken, so das Baron Brukenthalsche Museum in Sibiiu[1] durch die Teilnahme an den Ausstellungen in London und Brügge, durch seine deutschen Veröffentlichungen, aber auch durch die Schriften des Wiener Kunsthistorikers Theodor von Frimmel und durch die gelehrten Besucher wie Bredius, Hofstede de Groot, Voll. Die Meisterwerke dieses Museums: die Gemälde von Jan van Eyck, Hans Memling, David Teniers d. J. usw. sind im Auslande wohlbekannt. Mehrere unserer Museen haben auf der großen Ausstellung von 1896 in Budapest, einige auf anderen internationalen Ausstellungen als Aussteller teilgenommen, so z. B. das Museum von Sft. Gheorghe und das Nationalmuseum von Cluj an der Pariser Ausstellung von 1900, das Museum von Alba-Julia an der geschichtlichen und Kunstausstellung von Rom und auch an der Wiener Jagdausstellung. Es gibt auch einige Publikationen in deutscher und französischer Sprache über bedeutendere Gegenstände und Ausgrabungen. Die antiken Denkmäler des Museums von Alba-Julia[2] sind durch die Arbeiten von Jung, Domaszewski, Münsterberg, Oehler und Finály bekannt. Die Ausgrabungen und einige Schätze des Siebenbürgischen Nationalmuseums von Cluj sind auch in französischen Auszügen[3] publiziert, einige Kunstgegenstände sind durch deutsche Aufsätze[4] bekannt. Die Ausgrabungen des Museums von Sft. Gheorghe sind auch in französischer Sprache besprochen[5]. Die Museen des Vereins für Naturwissenschaften[6] und des Karpathen-Vereins[7] in Sibiiu haben deutsche Jahrbücher veröffentlicht. Obzwar jedes unserer Museen in der Vergangenheit Jahrbücher in einer Landessprache herausgegeben hat, sind im Aus-

lande doch nur die Museen von Sibiiu (Hermannstadt), Cluj (Klausenburg), Alba-Julia (Karlsburg) und Sft. Gheorghe (Sepsiszentgyörgy) bekannt geworden, und zwar deshalb,weil sie fremde Veröffentlichungen besitzen, oder weil sie auf Weltausstellungen teilgenommen haben.

Das Bild, welches wir von unseren Museen auf Grund der Veröffentlichungen in einer Weltsprache gewinnen können, ist der Wirklichkeit gegenüber zu blaß und zu allgemein. Siebenbürgen besitzt außer den Schulsammlungen 27 Museen, sowohl hinsichtlich ihrer Kunst- und Kulturschätze als auch in Hinsicht ihrer Organisation und Verwaltung wertvoll. Sie bieten nicht nur Material zur Kenntnis der Kultur Siebenbürgens, ihr Inhalt ist zum Teil auch kunstwissenschaftlich höchst wertvoll.

Die Gründung der Sammlungen und Organisierung der siebenbürgischen Museen ist den abendländischen Einflüssen, insbesondere jenen von Deutschland, Österreich und Ungarn zu verdanken. Die ersten Sammlungen mit mehr oder weniger öffentlichem Charakter besaßen die Kirchen und Schulen. Das evangelische Lyzeum in Sibiiu besaß schon 1446, das röm. kath. Lyzeum in Osorhei, Careul-mare, das ref. Kollegium in Aiud im 18. Jahrhundert öffentliche Sammlungen. Das Battyaneum in Alba-Julia hatte zur selben Zeit Münz- und Naturaliensammlungen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Baron Brukenthalsche Museum begründet, das erst 1817 dem Publikum zugänglich gemacht wurde. Das ist das älteste Museum Siebenbürgens, da die anderen bloß Sammlungen blieben. Die übrigen Museen sind aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Siebenbürgische Nationalmuseum, obzwar vom Landtage 1841–42 beschlossen, wurde erst 1859 auf privatem Wege durch einen Museumsverein begründet. Eine ansehnliche Bedeutung hatten für die Gründung von Museen die Altertums- und Museumsvereine. Im allgemeinen unterscheiden sich die siebenbürgischen Museen von jenen des Auslandes dadurch, daß sie in der Mehrzahl privaten Vereinen, den Städten, Komitaten und Konfessionen angehören; der Staat besitzt nur zwei Kunstgewerbemuseen und einen Teil des Siebenbürgischen Nationalmuseums. Die meisten von den privaten Museen werden vom Staate durch Fachorgane beaufsichtigt und gelenkt.

Die Idee, durch Vereine Museen zu gründen, ist weder neu, noch siebenbürgischen Ursprungs. Volbehr[8] schreibt sie Goethe zu. Die Altertums- und Geschichtsvereine[9] beginnen gegen 1820 in Deutschland ihre Tätigkeit, indem sie in einigen Jahrzehnten Museen begründen, wie das Museum schlesischer Altertümer, das Märkische Provinzialmuseum, und selbst das Germanische Museum in Nürnberg[10]. Die Resultate waren befriedigend: mit bescheidenen Mitteln schufen die Vereine Museen, das Interesse für die Vergangenheit und die Vaterlandsliebe stärkend. Sie blieben auch weiterhin in der Verwaltung der Vereine, andere aber übergaben in Ermangelung der nötigen Mittel zur Erhaltung das Museum dem Staate oder der Stadt zur Verwaltung. Während in Deutschland die Gründung von Museumsvereinen in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt, geschieht in Ungarn und Siebenbürgen dasselbe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, besonders zwischen 1870–1900. Ihre

Gründung pflegt man dem Eifer der Gelehrten Pulszky und Rómer zuzuschreiben; richtiger ist es, wenn wir sie deutschem Einfluß zuschreiben. Der älteste Museumsverein von Siebenbürgen ist von den Sachsen im Jahre 1849 begründet: Der siebenbürgische Verein für Naturwissenschaften in Sibiiu. Der zweite Museumsverein ist der des Nationalmuseums von Cluj, begründet 1859, es folgen dann die anderen von Oradia-mare (1871), Timisoara (1872–73), Sighetul Marmatiei (1873), Deva und Sibiiu (1880), Arad (1881), Alba-Julia (1886), Satumare (1891), Dej und Baia-mare (1899). Von diesen übergaben die Vereine von Arad, Deva, Baia-mare, Sighet, Dej und Cluj ihre Museen in städtische oder staatliche Verwaltung. Die Museumsvereine hatten und haben noch die Aufgabe, die Sammlungen zu vermehren, die heimatlichen Kunstgegenstände vor Auswanderung und Vernichtung zu retten; als lokale Kulturorganisationen verbreiten sie die künstlerische und historische Kultur und sind zugleich auch lokale Kontrollorganisationen der Museumsverwaltung. Solche Vereine können, wie wir schon aus Erfahrung wissen, mit Staatsunterstützung und unter Staatsaufsicht höchst erfreuliche Resultate aufweisen.

Obzwar man glaubt, die ideale Lage sei jene, wenn die Museen dem Staate angehören, spielt doch die Frage des Eigentums keine so bedeutende Rolle. Die Museen der Vereine und Konfessionen können dem Staate dieselben Früchte bringen, wenn sie den Erfordernissen der Zeit entsprechen und der Öffentlichkeit zugänglich sind. Sie haben aber die moralische und materielle Unterstützung des Staates nötig. Durch staatliche Unterstützung der Privatmuseen macht man eine ökonomische Kulturpolitik, da der Staat den Ballast der Beamtenbezahlung los wird; auch braucht der Staat die Sammlungen und das Gebäude nicht zu kaufen. Für die Unterstützung gewinnt der Staat das Recht der Beaufsichtigung, der wissenschaftlichen Vermehrung, Ordnung, Aufstellung der Sammlungen. Der Staat erfüllt dadurch seine Kulturmission, indem er die private Initiative fördert; denn es könnte wohl einmal der Fall eintreten, daß diese Anstalten ohne Staatsunterstützung stagniert, gesperrt und desorganisiert würden. Ein Staat soll eine ähnliche Perspektive nicht dulden. Es ist interessant, zu konstatieren, daß, während man in Siebenbürgen die Privatmuseen seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts unterstützt, in Deutschland Mielke[11] erst 1903 diesen Vorschlag macht.

Älter als die Museen sind in Siebenbürgen, wie wir gesehen haben, die Schul- und Kirchensammlungen. Die Geschichte der Schulsammlungen beginnt zwar mit dem 15. Jahrhundert; doch die Mehrzahl ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Nachdem seinerzeit Maria Theresia durch die „Ratio educationis" die Anlegung der Schulsammlungen empfohlen hat, ordnete der „Organisationsentwurf" des Grafen Thun von 1849 diese den Schulen an. Unsere Schulen haben sich aber nicht bloß auf Lehrmittelgegenstände beschränkt, und so sind zwei bedeutendere Sammlungen entstanden: jene in Aiud und Blaj.

Obzwar Siebenbürgen an prähistorischen und römischen Überresten außerordentlich reich ist, obzwar in den Kirchen und bei Privaten noch eine große Anzahl von Kunst-

und Kultgegenständen vorhanden ist, ging die Entwicklung unserer Museen nicht besonders rasch vor sich. Zwei Dinge sind für die Weiterentwicklung eines Museums nötig: Persönlichkeiten und Mittel. Persönlichkeiten, wie Rómer, Finály, Ormós, Kuun, Cserny, Jankó haben mit geringen Mitteln bewunderungswürdige Ergebnisse erzielt; da aber fast alle Museumsvereine nicht die nötigen Fonde besaßen, wurde die Mehrzahl der Gegenstände als Geschenk, als Depositum, und nur eine geringe Zahl durch Kauf erworben. Wie jedes Museum, das sich nur durch Spenden und Leihgaben bereichert, nur langsam vorwärts geht und sich nicht systematisch in einheitlicher Richtung entwickeln kann. Die Neigungen der Spender bestimmen den Charakter des Museums. Viele Gegenstände, die durch ihre Spezialität außerhalb des Rahmens des Museums fallen, Gegenstände, die es nicht verdienten, in einem Museum aufgestellt zu werden, mußten angenommen und ausgestellt werden, um die Eitelkeit der Spender zu befriedigen und das Publikum zum Spenden anzuregen. Eine Ausnahme bildet das Baron Brukenthalische Museum, dem der Gründer auch ein Stiftungskapital hinterlassen hat. Systematische Ausgrabungen konnten anfangs die Museen infolge des Geldmangels nicht unternehmen. Es war eine natürliche Folge, wenn die Leiter dieser Museen, nachdem sie von der Unmöglichkeit ernsten Vorwärtskommens durch private Mittel sich überzeugt hatten, dem Staate sich zuwendeten, materielle und moralische Unterstützung erwartend. Anfangs haben Ministerien nur in bescheidenem Maße zur Unterstützung der Provinzmuseen beigetragen. Die Aufmerksamkeit der Regierung war auf die Hauptstadt gerichtet, wo große Museen entstanden, die nicht mit den bescheidenen Anfängen der Provinzmuseen zu vergleichen waren. Der Wunsch der Provinz, die Provinzial- und Lokalmuseen zu heben, äußerte sich immer mehr, die Gesuche der siebenbürgischen Museen mehrten sich, so daß der Staat sich verpflichtet sah, die Sache der Provinzmuseen zu untersuchen und zu regeln. 1898 entstand das Oberinspektoramt der Museen mit einem Reglement. In den Wirkungskreis des Oberinspektorates fallen die privaten, konfessionellen, städtischen und Komitatsmuseen, die 1. der Staatskontrolle sich freiwillig unterziehen, 2. die eine Staatsunterstützung genießen, 3. die Museumsgegenstände als Spende oder als Depositen vom Staate empfangen. Bis 1918 sind 18 Museen und Sammlungen von Siebenbürgen, Banat, Crisana und Maramures in den Wirkungskreis des Oberinspektorates eingetreten. Die Zahl der abhängigen Anstalten wurde 1920 um 9 vermehrt, also zusammen: 26 Museen und Sammlungen. Der Staat hat das Oberaufsichtsrecht der wissenschaftlichen Organisierung und der kompetenten Verwaltung dieser Sammlungen gewonnen.

Dadurch entstand eine neue Rechtslage zwischen dem Staat und diesen Museen, welche für beide Seiten von Nutzen war. Durch den ständigen Kontakt der Museumsleiter mit den Fachgelehrten des Oberinspektorates wurde das Museumsleben der Provinz gesünder, wissenschaftlicher. Das Oberinspektorat hat für die Museumsleiter der Provinz Fachkurse abgehalten, man erteilte Ratschläge, Spenden, Depositen, man schickte Inspektoren, um die Sammlungen zu ordnen, man veröffent-

lichte eine Zeitschrift der Museen und Bücher zur Museumspraxis. Durch die Staatsunterstützungen war es den Provinzmuseen möglich, systematische Ausgrabungen und Käufe zu beginnen, das Sammeln wurde bewußter, die Sammlungen vermehrten sich unvergleichlich, sie werden wissenschaftlich geordnet und aufgestellt, die Fachkenntnisse der Leiter wuchsen, die Provinzmuseen kamen miteinander in Berührung – das sind die Merkmale dieser zweiten Periode der siebenbürgischen Museen. Und wenn diese Ergebnisse doch nur relativ sind, wenn sie nach zwanzigjähriger Arbeit doch nicht mit den großen abendländischen Museen verglichen werden können, so trägt Hauptschuld daran die bescheidene Dotation. Während im Westen Europas die Museen mehrere Millionen jährlich verschlangen, erhielten in Siebenbürgen zur selben Zeit (1913) zwölf Museen zusammen nur eine Subvention von 13700 Kronen vom Staate; das Siebenbürgische Nationalmuseum separat noch 56000 Kronen. Es ist natürlich, daß aus diesen bescheidenen Beiträgen des Staates keine internationalen Meisterwerke angeschafft, keine großen Ausgrabungen unternommen werden konnten. Die Museumsleiter beschweren sich, daß die wertvollsten siebenbürgischen Kunstwerke nach dem Auslande wandern. Im Jahre 1918 wuchsen infolge der großen Teuerung die Staatsunterstützungen, doch konnte man noch weniger anschaffen als früher. Im ersten Jahre der rumänischen Verwaltung wurde den siebenbürgischen Museen eine Staatsunterstützung von über 400000 Lei erteilt.

Die Museen Siebenbürgens sind ihrem Inhalte nach kulturhistorische Museen. Die Grundsätze des Sammelns wurden teils von Museumsleitern selbst, teils vom Oberinspektoramt festgestellt. Es gibt mehrere Komitatsmuseen, die sich auf die Kulturgeschichte des betreffenden Komitats beschränken. In der Hauptstadt Siebenbürgens, in Cluj, gibt es ein Nationalmuseum für die ganze Provinz. Es gibt außer diesem Nationalmuseum noch drei, die sich als Hauptaufgabe die Darstellung der Vergangenheit einer einzigen Nation aus Siebenbürgen gestellt haben, und zwar haben die siebenbürger Rumänen ihr Nationalmuseum in Sibiiu (Museul Asociatiunii), die Sachsen ebenfalls da (Baron Brukenthalsches Museum), die Szekler in Sft. Gheorghe (Museul National Sacuesc). Das Banat hat sein eigenes Museum in Timisoara (Museul Banateau). Museen, die sich auf je einen Komitat beziehen, gibt es in Oradia-mare, Deva, Arad, Alba-Julia, Brasov, Careul-mare, Sighet, Târgu-Mures und Turda. Die Absicht des Inspektorates ist, in allen Komitaten Siebenbürgens je ein Komitatsmuseum zu gründen, falls diese Komitate in einem Provinzialmuseum nicht schon vertreten sind. Wie die Nationalmuseen für ein ganzes Land, so umfassen die Komitatsmuseen von der Prähistorie bis auf heute alles, was die kulturelle Vergangenheit erhellen kann. Auch die Naturschätze der Komitate sind darin vertreten. Es gibt dann einige städtische Museen, die ihre Sammeltätigkeit auf eine einzige Stadt beschränken, z. B. die Museen von Baia-mare, Sighisoara, Satumare. Für die Mehrzahl siebenbürgischer Museen passen die Worte: Provinzialmuseum, Heimatsmuseum, Ortsmuseum. Doch wäre es falsch, zu glauben, daß in unseren Museen nur Gegenstände siebenbürgischen Ursprungs sich befinden. Ein Eyck, ein Canaletto, einst im Besitze

eines Privaten, sind auch ein Beispiel der vergangenen Kultur Siebenbürgens. Das Baron Brukenthalsche Museum trägt das Gepräge eines Siebenbürgers europäischer Kultur, die fremdländischen Gemälde des Siebenbürger Nationalmuseums beweisen Kunstinteresse und Verständnis der adeligen Spender der Provinz. Im Museum für Naturgeschichte von Sibiiu finden wir manche auf Reisen in den verschiedenen Kontinenten von Siebenbürgern gesammelten Gruppen von Gegenständen. Für den Kulturhistoriker werden diese fremden Museumsgegenstände ihren Wert haben. Außer den Provinzialmuseen, Komitats- und Lokalmuseen besitzt noch Siebenbürgen und die annektierten Teile eine Anzahl von Spezialmuseen, z. B. die Kunstgewerbemuseen von Cluj und Târgu-mures, die Rüstkammer von Sibiiu, das ethnographische Museum im Geburtshause des Königs Mathias Corvinus in Cluj, das Reliquienmuseum in Cluj, das Kirchengeschichtliche Museum des Battyaneums in Alba-Julia, das Karpathenmuseum in Sibiiu, das Naturhistorische Museum ebenda, das Museum des Dichters Arany in Salonta. Der größte Teil der Gegenstände ist heimatlichen Ursprungs.

Hinsichtlich ihrer Größe sind die Sammlungen der siebenbürgischen Museen nicht mit den großen Museen der Hauptstädte zu vergleichen, sondern mit den Provinzmuseen des Auslandes. Es ist zu bemerken, daß die großen Museen Rumäniens in der Hauptstadt Bukarest sind. In Siebenbürgen ist das größte Museum das Siebenbürgische Nationalmuseum in Cluj mit 100000 Gegenständen, außer den naturwissenschaftlichen Sammlungen, die allein vielmehr ausmachen. Das Baron Brukenthalsche Museum in Sibiiu hat 65000 Gegenstände + 4000 aus dem naturwissenschaftlichen Gebiete. Das Banater Museum in Timisoara 52000 + 13000, das rumänische Museum (Museul Asociatiunii) in Sibiiu 21000 + 29000, das Szekler Nationalmuseum in Sft. Gheorghe 35000 + 13000, das archäologische Museum in Alba-Julia 19000 + 6000, das Museum in Oradia-mare 17000, das Komitatsmuseum in Deva 11000, das Kulturpalaismuseum in Arad 9000, das städtische Museum in Baia-mare 8000; ebensoviel haben noch die Museen von Cluj (im Geburtshause des Mathias Corvinus) und das Burzenländer Sächsische Museum. Letzteres hat noch 2000 Naturgegenstände. Die übrigen Museen haben weniger als 5000 Gegenstände. Einige Schulsammlungen sind bedeutend. Die Sammlung des Kollegiums Bethlen in Aiud hat 11000 + 45000 Gegenstände.

Diese abgerundeten Zahlen können uns zwar eine allgemeine Meinung über die Größe der siebenbürgischen Museen geben, jedoch nicht über ihre Bedeutung, über ihren künstlerischen oder wissenschaftlichen Wert. Es liegt nicht in unserer Absicht, zu behaupten, daß unsere Museen nur Meisterwerke enthalten oder ihre Bedeutung für das Ausland zu übertreiben. Die siebenbürgischen Museen Rumäniens haben ihre Bedeutung in erster Linie für die Provinz, für die Komitate, für die Ortschaften, die in ihnen repräsentiert sind. Sie geben in anschaulicher Weise deren Kulturgeschichte wieder, sie bieten dem Auslande ein fleißig zusammengetragenes Material, um das Bild der charakteristischen Eigenschaften dieser Kultur, ihr Verhältnis zur

abendländischen und morgenländischen Kultur zu gewinnen. Aber unsere Museen liefern nicht nur Material für die Ergänzung des Kulturbildes von Osteuropa, sie enthalten Gegenstände und Sammlungen von internationalem Interesse. Die siebenbürgische Goldschmiedekunst, die Schmelzarbeiten des 16. bis 17. Jahrhunderts mit ihren Eigentümlichkeiten sind auch schon im Auslande beliebt. Die Gemälde von Jan van Eyck, Memling, Breughel, Teniers, die große Zahl von abendländischen Meistern, von denen einige sehr selten geworden sind, die sächsischen Arbeiten des Baron Brukenthalschen Museums sind für den Kunsthistoriker wertvoll. Im Siebenbürgischen Nationalmuseum sind die zahlreichen Überreste der römischen Kunst und Kultur in Dacien, der Schatz von Apahida aus der Völkerwanderungszeit, die Gemälde des Lotto, Canaletto, Bassano für den Fachmann von Interesse, ebenso auch die tabulae ceratae von Blaj, Aiud, Cluj, die Ergebnisse der systematischen Ausgrabungen der Museen von Cluj, Alba-Julia, Sft. Gheorghe, Timisoara, die in mancher Hinsicht dunkle Seiten der Archäologie und Prähistorie beleuchten. Der Numismatiker wird eine vielseitige Sammlung in Cluj und Sibiiu finden, für ihn werden vor allem die barbarischen Münzen von Interesse sein. Das Studium der mittelalterlichen illuminierten Handschriften wird wertvolle Beiträge gewinnen, wenn die karolingischen und romanischen Miniaturen des Battyaneums in Alba-Julia in einer Weltsprache in einer würdigen Weise veröffentlicht werden. Zahlreiche Inkunabeln befinden sich hier, wie auch in den anderen Museen. Im Museum von Oradia-mare in der Ipolyi-Sammlung befindet sich ein Luini, Cranach, Schaffner, sowie kunstgewerbliche Gegenstände aus der Renaissancezeit Italiens. Die Sammlung von römischen Kapitellen im Museum von Alba-Julia ist eine der allergrößten, ebenso die Sammlung der bezeichneten römischen Ziegel und der Denkmäler des Mithraskultus. Aus diesen wenigen Beispielen kann jedermann ersehen, daß die siebenbürgischen Museen Werte besitzen, die auch außerhalb der Provinz bestehen; daß, obzwar der Zweck der siebenbürgischen Museen die Vertretung der Kulturvergangenheit der Provinz ist, sie außer diesen eine Summe von Gegenständen enthalten, die für die Kunst und Wissenschaft von allgemeinem Interesse sind.

Die Sammlungen der siebenbürgischen Museen befinden sich teils in eigens für diesen Zweck gebauten Museumsgebäuden, teils in historischen Gebäuden, teils in Privathäusern, die zu Museumszwecken umgestaltet wurden. Moderne Museumsbauten haben wir nicht viele, doch befriedigen einige den Museologen. Das älteste Museumsgebäude haben wir in Târgu-Mures; das dortige Gewerbemuseum, das 1893 erbaut wurde; es folgen dann jene von Oradia-mare, 1895 von Rimanóczy erbaut; in demselben Jahre vollendet Maetz das Naturwissenschaftliche Museum von Sibiiu; das Kunstgewerbemuseum von Cluj ist das Werk von Pákey aus dem Jahre 1905. Zur selben Zeit wird durch Baranyai Museul Asociatiunii in Sibiiu erbaut. Vier Jahre nachher ist das zoologische Institut der Universität Cluj fertiggestellt, das im Erdgeschoß als Museum erbaut wurde, das die zoologische Abteilung des Siebenbürgischen Nationalmuseums in sich aufgenommen hat. Im Jahre 1912 wurde das

Szekler Nationalmuseum in Sft. Gheorghe durch Hüttl und Kós errichtet. Im nächsten Jahre wurden die Kulturpalais von Arad und Târgul-mures fertiggestellt. Das erste ist vom Architekten Szántay, das zweite das Werk von Komor und Jakab. 1914 wurde das Kulturpalais von Sighet eröffnet. Der Krieg hat die Errichtung von neuen Gebäuden für die übrigen Museen verhindert. Die oben angeführten Museumsgebäude stellen den Stil des 19. bis 20. Jahrhunderts im Äußeren wie im Inneren, im Grundriß wie in der Einrichtung dar. Nur zwei von ihnen repräsentieren historische Stile, freilich den Museumszwecken entsprechend umgestaltet: das Museum Oradia-mare den italienischen Renaissancestil mit toskanischer Ordnung und Kuppel; der Museumsbau von Sft. Gheorghe beabsichtigt, den siebenbürgischen Székler Stil, der übrigens nie existiert hat, vorzutäuschen. Das Museum von Oradia-mare hat nur Erdgeschoß, die übrigen Museumsbauten sind mehrstöckig. Die Kulturpalais von Târgu-mures und Arad besitzen Museen, die in museologischer Hinsicht vollkommen befriedigend sind, die Gebäude sind wirkliche Paläste, prachtvoll mit Skulpturen, Gemälden und Mosaiken geschmückt. Sie umfassen außer den für die Sammlung bestimmten Räumen je eine öffentliche Bibliothek mit Lesesaal, Ausstellungsräume, Vortragssäle. Sie haben elektrisches Licht, Zentralheizung, Oberlichtsäle, Säle für große Gemälde, Kabinette für kleinere Gegenstände, eine dem Zwecke vollkommen entsprechende Ausstellung. Nicht nur die Kulturpalais, sondern auch die anderen oben erwähnten Museumsbauten sind vom museologischen Standpunkte aus befriedigend. Wie im Auslande, so wurden auch in Siebenbürgen historische Gebäude in Museen umgewandelt: der sogenannte Stundenturm der Stadt Sighisoara (Schäßburg), das Geburtshaus des Königs Mathias Corvinus von Cluj, ein Saal des alten Rathauses von Sibiiu, das Baron Brukenthalsche Palais ebenda, das Fürstenschloß in Turda, das Láßlóffyhaus in Gherla sind Museen geworden. Schade nur, daß sie zum Teil mit historischer Phantasie restauriert wurden! Die historischen Gebäude haben als Museen gewiß ihre Vorteile, doch entsprechen sie vom fachmännischen Standpunkte bei uns so wie in anderen Ländern selten den Anforderungen eines Museums: die Mehrzahl hat nicht genügend Licht, Raum und Wärme. Die Gründung von Museen in den historischen Gebäuden wird, in Ermangelung der für Neubauten erforderlichen Mittel, fortgesetzt, das Komitatsmuseum von Deva wird seinerzeit in die sogenannte „Magna Curia" verlegt; in dem Kastell von Hunedoara plant der rumänische Kulturverein „Asociatiunea" die Gründung eines Museums.

Ein Teil der Museen ist in Wohn-, Schul- und Amtshäusern untergebracht. Diese Räume waren von Anfang an ungeeignet für die gute Aufstellung der Sammlungen, die Lage wurde dann unerträglich, als durch das Anwachsen der Sammlungen ihre Aufstellung gemacht wurde. In solchen Fällen sind aus den Museen Depots geworden, die die Gegenstände vor Vernichtung schützen, die in beschränktem Maße der Wissenschaft dienstbar gemacht werden, aber ihren erzieherischen Zweck nicht erfüllen können. Die Museen von Baia-mare, Timisoara, Satu-mare, das Nationalmuseum von Cluj haben kein eigenes Gebäude, sie kämpfen mit Raum- und Licht-

mangel. Es ist eine traurige Tatsache, daß auch das größte Museum Siebenbürgens, das Nationalmuseum von Cluj, kein eigenes Gebäude hat, die Sammlungen sind in mehreren Zinshäusern der Stadt aufgehäuft, von denen nur zwei Säle, zwei Lapidarien, und einige Zimmer benutzt werden können. Der Rest ist dem Publikum unzugänglich. Diese unerträgliche Situation, deren Ursache allein der Mangel an geeigneten Museumsgebäuden ist, wurde vor dem Kriege und ist auch jetzt nur als eine provisorische anzusehen. Nachdem Neubauten unmöglich sind, wird diese Situation durch den Zwang der Verhältnisse noch unbestimmte Zeit dauern. Das ist um so trauriger, da die Museumsleiter die Erfordernisse und Ziele eines modernen Museums genau kennen, wenn auch die scheinbare Unordnung das Gegenteil davon vermuten läßt. Es ist unmöglich, dort an Schau- und Studiensammlungen zu denken, wo überhaupt kein Platz vorhanden ist. – Wenn bei den letzteren Museen die bequemen Räumlichkeiten fehlen oder ungeeignet sind, so sind die Einrichtungen, die Schränke, Kästen, Vitrinen fast bei allen Museen befriedigend; es ist häufig sogar die Findigkeit der Leiter zu bewundern. Die Schränke und Vitrinen sind solid, staubfrei, von neutralen Farben, mit Ausnahme der botanischen und zoologischen Abteilung des Nationalmuseums, wo die intensive Farbe und der Luxus der Ausführung zu viel Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Jedes Museum hat seine Fachbibliothek und Zeitschriften, manche enthalten außer dem für das Studium der Sammlungen Notwendigen auch eine öffentliche Bibliothek mit anderen Fächern und schöner Literatur. Eine solche öffentliche Bibliothek hat das Siebenbürgische Nationalmuseum mit 179000 Bänden, welche in einem, den heutigen Erfordernissen entsprechendem Bau, mit den 173000 Bänden der Universitätsbibliothek zusammen in würdiger Weise aufgestellt ist. Das Baron Brukenthalsche Museum in Sibiiu besitzt 127000 Bände, das Museum von Sft. Gheorghe 40000, das Kulturpalais von Arad 60000, das Battyaneum in Alba-Julia 35000, das rumänische Museul Asociatiunii in Sibiiu 29000, das Kulturpalais in Târgumures 20000. Diese öffentlichen Bibliotheken sind in demselben Gebäude mit dem Museum untergebracht, nur die Bibliothek des Nationalmuseums – mit Ausnahme der Fachbibliotheken – in einem eigens dazu gebauten Gebäude. Die Fachbibliotheken der Museen sind bedeutend kleiner. Das Banater Museum besitzt 13000 Bände, Baia-mare 6000, Oradia-mare 8000, Careul-mare und Satu-mare 4000 Bände, die anderen haben weniger als 4000 Bände. Weniger reich sind die Abbildungs- und Abgußsammlungen. Das Brukenthalsche Museum hat beinahe 300 Abgüsse der antiken, Renaissance- und klassizistischen Skulpturen. Das Nationalmuseum besitzt 70 Kisten mit Gipsabgüssen, die aber infolge des Raummangels nicht aufgestellt werden konnten. Im Kunstgewerbemuseum von Cluj befinden sich noch Gipsabgüsse, besonders des dekorativen Kunstgewerbes. Größere Photographiesammlungen haben unsere Museen nicht. Jedes Museum hat seine Hauptgegenstände und seine Ausgrabungen in photographischen Abbildungen, seltener aber sind die Museen, die Reproduktionssammlungen in größerem Stile haben.

Mit Ausnahme des Siebenbürgischen Nationalmuseums in Cluj sind die Beamten nicht vom Staate besoldet. Im Nationalmuseum sind die Abteilungsdirektoren die Fachprofessoren der Universität Cluj. Die Direktoren und Beamten der Kulturpalais von Târgu-Mures und Arad sind städtische Beamte, in Deva und Careul-mare sind es Komitatsbeamte, die Leiter des Baron Brukenthalschen Museums und des Battyaneums werden von den Konfessionen honoriert. Bei den übrigen Museen sind die Stellungen Ehrenämter; sie werden gewöhnlich durch Gymnasialprofessoren bekleidet. Meistens werden ihre Dienste vom Staate oder von dem Vereine mit einem jährlichen Honorar belohnt. Fast alle haben Studienreisen im Lande und im Auslande unternommen, mehrere an den vom Inspektorate veranstalteten Fachkursen teilgenommen. Diese freiwillige Arbeit aus Liebe zur Sache für die Erhaltung und Entwicklung der Sammlungen und für das Verbreiten der Kultur in den weitesten Schichten ist oft zu bewundern.

Die Museen werden von den Direktoren und Kustoden im Einverständnis mit den Besitzern und Behörden geleitet. Das oberste Aufsichtsrecht hat der Staat, der seine Rechte durch das Generalinspektorat der siebenbürgischen Museen in Cluj ausübt. Es ist ein Fachorgan des Kultusministeriums mit einem, durch Reglement festgestellten Wirkungskreise. Das Generalinspektorat ist nicht einfach ein Organ für die Staatskontrolle, sondern auch ein Wegweiser, Berater und Beschützer der Museen und bemüht sich, mit seinen zur Verfügung stehenden Fachleuten die unterstellten Museen tatsächlich zu Faktoren der nationalen Kunst, Wissenschaft und Kultur zu machen. Das Oberaufsichtsrecht bezieht sich vor allem auf die fachmännische Verwaltung, Vermehrung und Aufstellung der Sammlungen, auf die Sammlungstäusche und Depositen. Das Resultat der vorherigen Tätigkeit des Oberinspektorates wurde bereits oben bezeichnet. Das jetzige rumänische Generalinspektorat hat sich folgende Aufgaben gestellt: 1. Die Errichtung eines entsprechenden Gebäudes für die überhäuften Sammlungen des Siebenbürgischen Nationalmuseums in Cluj; 2. die Ausfüllung der Lücken aller siebenbürgischen Museen durch das fehlende rumänische Material; 3. die kulturelle Ausbeutung der Sammlungen für alle Nationen Siebenbürgens, die Demokratisierung der Museen; 4. die Ermöglichung einer regeren Berührung unserer Museen mit den ausländischen; 5. die Gründung von Komitatsmuseen dort, wo diese und sogar die mehrere Komitate umfassenden Museen fehlen; 6. Gründung eines Museums von photographischen Reproduktionen und Gipsabgüssen.

Obzwar die Arbeiten im Sinne des aufgeführten Programms durch Veröffentlichung von dreisprachigen Katalogen und Inschriften, durch Sammeln von rumänischem Material usw. schon eingeleitet worden sind, so waren vor allem andere Maßnahmen zu treffen, die durch den langen Weltkrieg erforderlich geworden sind. Eine Anzahl von Museen sind nach dem Kriege ohne Leiter geblieben, das Inspektorat mußte für die Besetzung der freien Stellen Sorge tragen. Ohne Beamte und Dienstpersonal, in Ermangelung der nötigen Geldmittel und infolge der Umstellung der Sammlungen

wurden beinahe alle Museen geschlossen. Der Staat mußte moralisch und materiell helfen, damit die Anstalten wieder eröffnet werden konnten. Heute sind schon fast alle Museen wieder eröffnet. Die Staatsunterstützung mußte in dieser ersten Zeit für die Konservierung, Neuaufstellung und Öffnung der Sammlungen verwendet werden, und nur ein kleiner Rest blieb für die Bereicherung der Sammlungen mit neuen Objekten. Hinsichtlich der wissenschaftlichen und kulturellen Ausbeute wurden Maßnahmen getroffen, damit Führungen, periodische Ausstellungen in den Museen veranstaltet, Kataloge und Etiketten gedruckt werden konnten, bei denen die Mehrzahl der Landesbevölkerung und die fremden Besucher berücksichtigt werden mußten. Es ist zu erwähnen, daß in der Vergangenheit nur ungarische Kataloge und Inschriften gedruckt wurden, von denen weder die Rumänen als Mehrzahl der Bevölkerung, noch die fremden Besucher einen Nutzen hatten. – Ein anderes Problem, das studiert und gelöst werden mußte, ist die Revendizierung der siebenbürgischen kulturhistorischen Denkmäler der Vergangenheit. Während des Weltkrieges und auch nach dem Kriege wurde eine bedeutende Zahl von wertvollen Museumsgegenständen der siebenbürgischen Museen in den Museen von Budapest deponiert, um von den eventuellen Verwüstungen des Krieges verschont zu werden. Das Generalinspektorat hat aus eigener Initiative das Verzeichnis der deponierten Werte verfaßt; es wurden Protokolle aufgenommen, Dokumente verschafft, um die genannten Gegenstände auf Grund des Friedensvertrages zurückzugewinnen. Es wurden auch über die, vor dem Kriege nach Budapest übergeführten siebenbürgischen Museumsgegenstände Verzeichnisse zusammengestellt. Diese Arbeiten, die mehrere Monate in Anspruch nahmen, sind heute fertiggestellt. Die während des Krieges in Budapest deponierten siebenbürgischen Kunstschätze sind im Juni dieses Jahres durch den Verfasser größtenteils heimgebracht worden.

Um Rumäniens siebenbürgische Museen im eigenen Lande sowie im Auslande bekannt zu machen, wurde ein illustriertes, viele historische und statistische Daten umfassendes Werk[12] gedruckt. Die Initiative war um so schwieriger, da eine ähnliche Arbeit bisher nicht vorlag.

[1] Th. v. Frimmel, Kleine Galeriestudien N. F. Lief. 1. Wien 1894; M. Csáki, Skizzen zu einem Führer durch das Baron Brukenthalsche Museum, Hermannstadt, 1895; idem, Baron Brukenthalsche Gemäldegalerie. Hermannstadt, 1903; idem, Führer durch die Gemäldegalerie, Hermannstadt, 1909; Baron Brukenthalsches Museum. Festschrift. Sibiin, 1921.

[2] J. Jung, Mitteilungen aus Apulum, Jahreshefte des österr. Arch. Institutes Bd. III. Wien, 1900; idem, Inschrift aus Apalum, ebendort, Bd. XII; R. Münsterberg und G. Oehler, Antike Denkmäler in Siebenbürgen, Apulum, ebendort, Bd. V. Wien, 1902; A. v. Domassewski, Die schola der speculatores in Apulum, ebendort, Bd. IV, Wien, 1901; G. Finály, Archäologische Funde in Österr.-Ungarn, Apulum, Jahrbuch d. Kais. Deutschen Arch. Inst., Berlin, 1906–1911; J. Jung, Bericht aus Siebenbürgen, Karlsburg, Arch. epigr. Mitteil. XVII; idem, Funde in Apulum, ebendort, Bd. XIX: idem, Fasten der Provinz Dazien, Innsbruck 1894.

[3] Travaux de ls. section numismatique et archéologique du Musée National de Transilvanie. Cluj 1910–1918, vol. I–III.

[4] V. Roth, Siebenbürgische Altäre. Straßburg 1916; Hampel, Altertümer des frühen Mittelalters, II, 39 ff.
[5] Travaux etc. du Musée National de Transilvanie. Cluj, II. 1911, P. 227.
[6] Verhandlungen und Mitteilungen des Vereins für Naturwissenschaften zu Hermannstadt, Bd. I–LXVIII, 1849–1919. Sibiiu; Der Siebenbürgische Verein für Naturwissenschaften zu Hermannstadt nach seiner Entstehung, seiner Entwicklung und seinem Bestande. Sibiiu 1896.
[7] Jahrbuch des siebenbürgischen Karpathenvereins I–XXXIV, Sibiiu 1881–1914.
[8] Volbehr, Die Zukunft der deutschen Museen, Stuttgart 1909, S. 26–37.
[9] Die Museen als Volksbildungsstätten, Berlin 1904.
[10] V. Scherer, Deutsche Museen, Jena 1913, S. 186 ff. und Hampe, Das Germanische Nationalmuseum, Festschrift, Leipzig, o. J.
[11] Mielke, Museen und Sammlungen, Berlin 1903.
[12] C. Petranu, Muzeele din Transilvania, Banat, Crisana si Maramures. Trecutul, prezentul si administrarea lor. Bucuresti 1922; mit einer Zusammenfassung in französischer Sprache.

W. DE GRÜNEISEN, FLORENCE:
TÊTE ARCHAIQUE DE PALLAS ATHÉNA
MADONE DU TRIPTYQUE INÉDIT DE BONAVENTURA BERLINGHIERI

ÉTUDES SUR LA STYLISATION ARCHAIQUE GRECQUE ET MÉDIÉVALE

Introduction

Nous nous proposons d'illustrer ici deux images appartenant à des époques bien différentes. D'un côté, nous analyserons la stylisation d'une sculpture grecque du VI^e^–V^e^ siècle avant notre ère, d'un autre, nous relèverons les caractéristiques iconographiques d'une image peinte au XIII^e^ siècle de notre ère vulgaire. Nous indiquerons ensuite les principes stylistiques qui unissent ces images.

Malgré l'espace plus que millénaire qui sépare l'une de l'autre ces formes inconographiques, elles appartiennent tout de même à la même famille, au même mouvement artistique, et toutes les deux sont sorties d'une formule établie et sanctionnée par le goût populaire; par conséquent, toutes les deux ne sont pas des produits d'un art privilégié indivuel, des créations uniques d'un génie, mais elles se relient à toute une série d'images semblables.

Dans les deux cas l'élément artistique essentiel, l'élément créateur, n'est pas le naturalisme, mais la convention. Les principes individuels furent subordonnés ici aux principes conventionnels. Le conventionnel constitue, dans ce cas, l'alphabet nécessaire pour faire comprendre à la masse l'idée exprimée iconographiquement, au moyen d'une image sculptée ou peinte.

La beauté de la forme conventionnelle n'est pas sortie de la sélection des formes réellement existantes, mais d'un canon artistiquement compréhensible qui, condensé, exprime plus cependant qu'une image naturelle; il exprime l'idéal d'une époque, la volonté d'un peuple. C'est une image affranchie des éléments secondaires, caractérisée par l'essentiel, réduite aux formes typiques. Cette création artistique idéale, sortie de la mentalité d'un peuple à une époque déterminée, devient le canon obligatoire pour tout un groupe de créations semblables; elle plaisait à un prince et à un humble laboureur. Un connaisseur seulement devait réclamer une différence dans l'exécution, une maîtrise de technique qui ne devait pas changer, tout de même, le caractère du type approuvé universellement.

Si les principes artistiques qui ont déterminé l'image grecque et médiévale sont les mêmes, le chemin parcouru par ces formes iconographiques est bien différent.

La tête archaïque est sortie d'une forme artistique plus simple et rudimentaire, elle signale un degré de progrès sur la voie des stylisations. L'image du XIII[e] siècle, au contraire, n'est qu' un résumé synthétique d'une forme plus développée, elle n'est qu'une réduction sommaire d'une image évoluée, une formule simple et accessible à la masse, synthétisée d'après une image naturalistique d'un prototype hellénistique.

C'est ainsi que les grandes oeuvres d'un Phidias, d'un Praxitèle, d'un Scopas, transformées dans le goût de la populace, achetables à bon marché, circulaient en masse sous l'effigie de figurines en terre cuite sur le grand marché alexandrin[1].

Plusieurs savants ont noté une parenté stylistique étroite entre les objets des époques archaïques et ceux des époques récentes[2]. Cette parenté n'est pas fortuite, les principes des arts privilégiés changent suivant les époques et le degré de la civilisation des peuples; les fondements des arts de la souche populaire restent stables et se rattachent aux origines millénaires[3].

TÊTE ARCHAIQUE DE PALLAS ATHÉNA

Examen stylistique

L'homme, au début de la civilisation n'a jamais eu la vaniteuse prétention de vouloir imiter la nature, il se propose simplement de l'interpréter, d'enjoliver la forme naturelle selon les goûts de son époque, d'introduire dans cette forme des éléments symboliques et conventionnels indispensables pour la compréhension de l'idée. Il créa ainsi un art objectif, diamétralement opposé aux arts individuels et aristocratiques.

Cet art a eu son développement normal, plus que millénaire, sa floraison et sa décadence. Il fut discrédité devant le monde raffiné par les progrès, toujours croissants et envahisseurs, des arts privilégiés. Il est revenu à la mode de nos jours.

Sur la voie des stylisations et des conventions, l'artiste, dès le VI[e] siècle, se sentit maître et sut créer, avec une sûreté de technique admirable, des images nouvelles, d'une force et d'une persuasion incisives.

La tête de Pallas Athéna, que nous reproduisons ici (Pl. XXII, 1, 2), appartient précisément à l'apogée de ce mouvement artistique, elle est l'expression parfaite d'un idéal collectif et non individuel. Elle n'est point une copie, elle a des images soeurs, des créations semblables qui appartiennent à la même famille, et cependant quelle différence de maîtrise d'exécution, de sentiment synthétique et d'amour créateur entre les meilleures images de la série des têtes archaïques et les médiocres! On observera dans cette série des oeuvres de grands maîtres et de manoeuvres, d'arrivés et de commençants. Cet examen nous autorise à arriver à la conclusion que nous nous trouvons ici devant une forme artistique apparemment immobile, mais qui a eu au contraire un développement normal et progressif, qui a suivi une ascension vers un idéal pré-

établi et qui doit être mise en indépendance complète du mouvement artistique novateur, qui commence en Grèce presque contemporainement et qui abouti tà l'hellénisme.
D'après les études savantes et méthodiques des archéologues, l'histoire de la sculpture grecque se présente, généralement, en ligne ascendante, progressive: comme un beau tableau de son développement continuel, ininterrompu.
Dès les premiers essais, et à travers le VII^me^ siècle, la sculpture grecque, au VI^me^, aurait traversée deux périodes d'archaïsme, et ses pratiques artistiques l'auraient amenée aux créations de Phidias, de là, avec Myron et Polyclète, aux apogées de la sculpture grecque, à Scopas et Praxitèle, enfin jusqu'aux formes plus évoluées encore de l'hellénisme.
Mais est-ce là un tableau exact? Nous ne pouvons pas y souscrire.
Nous, qui avons vu naître des formes artistiques nouvelles si disparates, aux principes si opposés aux écoles naturalistiques et réalistiques, nous qui voyons pencher notre goût artistique vers le primitif grec et médiéval, vers la décoration industrielle du type oriental, vers la décoration ornementale simple, aurions-nous le droit de qualifier ce penchant de décadence artistique, au lieu de le caractériser comme une simple réaction contre une forme trop raffinée et trop battue!
En confrontant les formes stylistiques de l'art statuaire hellénistique complètement évolué avec celles de l'archaïsme avancé, nous ne pouvons pas y reconnaître la continuation des mêmes principes artistiques. L'archaïsme, à la fin du V^e^ siècle. meurt d'une mort naturelle et fait place à une forme nouvelle, et si désormais il continue son existence, c'est seulement à travers les produits de l'industrie populaire. Ainsi donc, pour nous, l'oeuvre de Scopas et de Praxitèle ne constitue pas la continuation, mais la réaction contre une forme qui tomba en désuétude un peu avant Phidias, et forma avec l'hellénisme les grands „tailleurs" de la nouvelle école. Pour nous la comparaison entre l'oeuvre d'Antenor et de Praxitèle est tout aussi impossible que la comparaison d'une image de Berlinghieri avec un tableau de Raphaël.
Avec cela nous ne voulons pas dire que l'archaïsme n'a pas servi d'échelon aux écoles artistiques des époques suivantes: ce n'est pas seulement l'idée qui constitue l'art et qui transforme la matière. Les maîtres des écoles nouvelles profitèrent largement de l'expérience de leurs devanciers en matière technique; les procédés en matière technique ne s'inventent pas d'un jour à l'autre, ils se forment lentement à travers les tentatives continuelles d'amélioration, et les meilleures images du VI^e^ siècle sont exprimées avec une force et une sûreté de ciseau souvent surprenantes et nous sentons en regardant ces belles têtes archaïques, que le sculpteur a réussi à exprimer son idée sans les tâtonnements du primitif, nous sentons enfin que nous nous trouvons devant une oeuvre de style accompli.
En quoi donc consistait ce style, ou, plutôt, de quels moyens artistiques le sculpteur s'est-il servi pour exprimer l'idéal qu'on réclamait de lui?
On peut observer de tout temps, depuis l'archaïsme égyptien jusqu'à nos jours, que

les écoles artistiques qui se basent sur le conventionnel et la stylisation doivent recourir toujours oux mêmes expédients.
Si au naturel et à l'objectif, c'est à dire, si, à la forme réellement existante, ou au moins telle que nous croyons la voir, doit être substituée une forme irréelle et imaginée, ou même une forme réelle, mais modifiée par une volonté individuelle, alors, à la place du vrai et du naturel, nous voyons apparaître régulièrement, un tas d'enjolivements artificiels, qui enveloppent et qui transforment l'image naturelle qui devient comme un support destiné à recevoir les enjolivements.
Ces enjolivements constituent la base essentielle du mouvement artistique des époques archaïques, du moyen-âge et, en général, de toute la production industrielle populaire. Cependant, lex exemples les plus caractéristiques présentent l'ornementation et la stylisation de l'art textile et de la céramique.
Le primitif sent le besoin d'enjoliver la forme naturelle par un tas d'accessoires imaginaires; chaque détail naturel qui s'y prête, devient pour lui motif ornemental ou élément symbolique et grâce à ces accrocs, son art devient compréhensible et sa pensée s'objective.
Il coiffe ses têtes archaïques, surtout celles des femmes, de la manière la plus prétentieuse. Il plie les cheveux en réseau, il les dispose en échiquier, il les brise en zigzag ou les étire en lignes, il coordonne la silhouette de la tête qui se présente à nous dans un ensemble architectonique-ornemental. Il enchasse les yeux profondément dans les orbites et les paupières stylisées reçoivent la pupille comme les agrafes la pierre précieuse, la bouche serrée avec le sourire archaïque, un peu moqueur, anime ces étranges visages d'une vie singulière, qu'on chercherait en vain parmi les créatures vivantes.
Si on examine ces têtes archaïques l'une après l'autre, on s'apercevra que les proportions anatomiques correspondent a un canon stable, mais completement arbitraire. Il est surprenant que le sculpteur grec archaïque n'ait jamais eu l'idée de vérifier son canon avec les proportions réelles, mais nous croyons qu' il refusa intentionnellement de recourir à ce moyen; il devait comprendre qu'en imitant la nature il devait, en même temps, renoncer aux principes de son art et entrer dans une nouvelle voie artistique qu' il considérait inaccessible à sa mentalité. Il désagrégeait, nous l'avons vu, les formes complexes[4] il conses vait la forme en général, mais non dans les détails; les fines saillies sous les peauciers de la face, visibles pour un observateur aguerri, n'existaient pas pour lui. La silhouette du visage féminin apparait, chez le primitif, arondie; il arrondit le menton, les pommettes, et le front, et, dans la profondeur des cavités orbiculaires, pour imiter l'éclat de l'oeil vivant, il enchasse les yeux en émail, en os, en cristal[5], en argent, ou même en or.
Malgré ces expédients primitifs et souvent naïfs, ces têtes archaïques nous charment; elles apparaissent devant nous comme des visions d'époques pour nous incompréhensibles, ce sont des têtes vivantes, mais animées d'une vie que nous pouvons à peine comprendre, comme nous ne pouvons pas pénétrer le secret de celui quiles a crééces.

Vers la fin du VI^e siècle, à côté des figures du style archaïque, apparaissent en Grèce les formes nouvelles. L'archaïque Athéna sur le fronton des Eginètes apparait déjà comme un anachronisme, comme une intruse au milieu d'une nouvelle génération; les figures mouvementées qui l'entourent appartiennent à une autre école; stylistiquement elle s'accorderait mieux avec un fronton dans le genre de celui du temple de Sélinonte, ou mieux encore avec les anciens frontons de l'Acropole d'Athènes[6].

Les figures qui accompagnent Athéna se rattachent à une école naturalisti quequ'on pourra étudier le mieux par les petits bronzes des fouilles archaïques, mais non antérieurs au VI^e siècle; ces bronzes, exportés dans les quatre coins du monde, sont arrivés jusqu' à nous en assez grand nombre, mais qui se réduisent à peu de types schématiquement mouvementés. D'autres bronzes, au contraire, appartiennent à l'école archaïque et se rattachent stylistiquement à l'ancienne Xoana.

La production cypriote et phénicienne et l'industrie grecque de l'époque d'Homère nous montrent jusqu'à quel point de stylisation sommaire pouvait arriver l'archaïsme[7].

Si le sculpteur égyptien respecta les traditions artistiques millénaires et progressa méthodiquement sur la voie des styles archaïques, le sculpteur grec, au contraire, au début même de sa carrière, entra dans une voie diverse. Il cultiva contemporainement les deux écoles qui se développèrent en Grèce parallèlement. Il est évident que les reliefs de la coupe d'or de Vaphio appartiennent à une autre école que les terres cuites trouvées à Mycène.

La nouvelle direction artistique semble partir d'Ionie; elle pénètre jusqu'en Chypre et en Phénicie et y triomphe sur les traditions de l'art oriental[8]. C'est ainsi que l'hellénisme, bien plus tard cependant, après les guerres des Diadoques, triompha en Égypte sur l'ancienne tradition artistique locale, et de cette fusion est sortie une forme artistique des plus étranges, que nous avons analysée ailleurs[9].

C'est l'étude du nu qui porta le grec sur la voie nouvelle; déjà de bonne heure il commença à représenter l'homme en pleine nudité, sans draperie, ni perizoma, et nous voyons le corps humain apparaître dans toute sa nudité sur toute une série de figurines votives en bronze, travail sommaire mais qui caractérise assez bien la forme anatomique. Il fallait plus de temps au sculpteur pour apprendre à draper la figure, représenter naturellement la chevelure et animer la physionomie d'une expression moins archaïque.

Sur le fronton d'Égine, la Pallas Athéna est vêtue encore à l'antique, avec les plis du vêtement aplatis. Les guerriers sont représentés avec la chevelure traitée à l'antique et ils meurent sans souffrance, avec le sourire archaïque sur les lèvres. Nous reproduisons ici une statue fragmentaire de Pallas Athéna drapée; elle appartient à l'archaïsme avancé de l'école d'Egine et appartènait peutêtre à la tête que nous décrivons ici (Pl. XXIII)[10].

Pour finir avec l'archaïsme grec, il nous reste encore à préciser le type de la tête archaïque de Pallas Athéna.

Cette tête, confrontée avec les têtes de la déesse, connues jusqu'à présent, présente des variantes notables. Sculptée en marbre pentélique, elle mesure 243 mm. de hauteur, depuis le menton jusqu'au sommet du casque. Nous étudierons d'abord la forme du casque, et nous parlerons ensuite de la chevelure, la plus prétentieuse peut-être que nous ayons truvée sur des figures semblables.

Le casque est privé aujourd'hui du cimier; sur la sommité du casque, on voit, pratiquée dans le marbre une excavation rectangulaire, de 33 mm. de profondeur et de 35×37 de côté[11]. Le cimier qui manque et qui était sans doute en bronze était fixé dans cette excavation. On ne saurait dire aujourd'hui quelle forme il avait, il ressemblait, probablement, au cimier que porte la Pallas Athéna et les guerriers du temple d'Égine ou à celui des Tétradrachmes d'Athènes des VI^e^ et V^e^ siècles, ou peut-être encore ressemblait-il à celui, de grandeur énorme, qui surmonte le casque de l' Athéna Promachos, figurine en bronze de l'Acropole d'Athènes. En tout cas, il n'était pas encore surmonté de la fameuse quadrige qui étail devenue ornementation commune des casques d'Athéna après l'oeuvre de Phidias et qu'on peut voir sur la gemme d'Aspasios, sur le médaillon en or de Koul-Oba, sur les tétradrachmes athéniens du V^e^ siècle et sur nombre de statues qui imitent le chef-d'oeuvre de Phidias.

2. NOTES ARCHÉOLOGIQUES
SUR LA FORME ET L'ÉPOQUE DU CASQUE ET DE LA COIFFURE.

Le casque de Pallas Athéna, que nous illustrons ici, est formé de quatre pièces constitutives: 1) la calotte (coiffe ou timbre) très basse et adhérente au crâne, formée de deux pièces pariétales, jointes par une nervure métallique; 2) le couvre-nuque très bas avec rebord métallique quadrangulaire; 3) la *στεφάνη*: bande de cuir, ou courroie plaquée de bronze ornementé qui ceint le frontal et se replie en dedans des deux côtés des temporaux, en laissant ainsi l'espace d'environ 16 mm. entre le rebord de la calotte et la courroie; celle-ci, nous le verrons, tout à l'heure, devait servir, non seulement de frontal, appelé par Pollux *μέτωπον*, qui fortifiait la partie antérieure du casque et servait de couvre-vue, mais aussi, rabattue jusqu'au menton, elle devait servir de mentonnière; 4) le cimier (aujourd'hui perdu) se composait généralement d'un support et d'un panache; au VI^e^ siècle il devait être d'une hauteur considérable.

Les caractéristiques, que nous venons de signaler nous autorisent à y voir un casque attique, le *κόρυς* homérique. Avec Reichel[12] et contre l'opinion de Helbig[13] nous croyons que le casque à l'époque d'Homère n'était qu'un bonnet de cuir[14]. Effectivement, le couvre-chef d'Athéna que nous analysons ici, a toute l'apparence d'une basse calotte de cuir engagée dans une carcasse métallique. Selon Reichel une corroie: *ὀχεύς, ἱμάς* parfois plaquée de bronze, servait de mentonnière[15]. Or, si nous examinons attentivement la courroie plaquée d'or ou de bronze qui ceint dans le cas présent le front d'Athéna, nous nous apercevrons que plusieurs particularités corro-

borent qui autorisent à y voir non seulement une στεφάνη mais, par excellence, une mentonnière: χαλκίνη-χαλκοβάρεια.
Voilà les raisons qui nous ont amené à cette conclusion.
Nous avons vu plus haut que la plaque de bronze se courbe au dedans vers les temporaux; nous ajouterons, ici, qu'elle s'élargit en outre, vers les extrémités supérieures, qu'elle se recourbe ensuite pour recevoir une charnière interne, invisible, qui la fixe à la calotte du casque. La coiffure prétentieuse de cette tête ne pouvait se confectionner qu'à la mentonnière baissée. C'est après le travail du friseur, ou plutôt de la friseuse, qu'on pouvait ramener la mentonnière vers le front, elle traverse horizontalement la coiffure, de sorte que l'on voit au-dessus et au-dessous de la bande ornementée, la même ondulation, due au «calamistrum», les mêmes petites mèches schématiques et prétentieuses, tandis que vers les tempes, les cheveux plus longs, ramenés par l'art de' l'«ornatrix» en bandeaux, ressortent au-dessous de ces petites mèches et se recourbent pour couvrir les tempes; ce sont là les caractéristiques bandeaux des têtes archaïques, qu'on peut voir aussi sur le profil de Pallas des tétradrachmes athéniens des VI^{e} et V^{e} siècles (Fig. 1).
Sur cette tête d'Athéna, mieux peut-être que sur les autres, on peut étudier la forme capricieuse de la coiffure des époques archaïques. Les cheveux ne descendent pas sur la poitrine en longues mèches comme ceux de l'Athéna qui terrasse un géant du Musée de l'Acropole (Alinari: 2460) ou des autres figures ou figurines archaïques trouvées près du Parthénon[16]. Mais ils n'arrivent qu'à fleur de la nuque et ici, brusquement arrêtés, ils sont ramenés en arrière.
Sur le médaillon en or de Koul-Oba et sur les tétradrachmes athéniens de la deuxième série[17] on peut voir au-dessus de la στεφάνη-diadème une rangée de têtes de chevaux, schématiquement disposées, l'une à côté de l'autre, elles font l'impression d'une suite d'uraeus de l'ornementation égyptienne et sont placées ici, peut être par une réminiscence des mèches de cheveux du type archaïque, ou peut-être de l'ornementation en feuilles des tétradrachmes de la même époque.
Le casque et la chevelure de Pallas Athéna, que nous illustrons, n'ont point de parallèle dans l'art, aucune tête en marbre ne présente non plus les traces d'un cimier en bronze. Ainsi donc ce magnifiqué marbre est d'une grande importance pour la compréhension du développement du type de la déesse guerrière des Athéniens.
L'ornementation de la στεφάνη-mentonnière appartient à la catégorie des plus archaïques sortie du sol de la Grèce d'Homére, elle passa plus tard seulement à Persépolis. Rosettes, palmettes et écailles[18] sont réunies ici dans un ensemble décoratif d'orfèvrerie. La bande imite d'une façon évidente un original en métal, peut-être un frontal en or. On peut trouver des analogies dans la décoration d'Orchomenos, de Tyrins et d'Eleusis; elle a eu une répercussion sur l'industrie archaïque étrusque.
On ne peut établir, malheureusement, de quelle forme et de quelle ornementation étaient les στεφάνη, en bronze qu'on voyait jadis sur les figures d'Athéna du Musée

de l'Acropole (Alinari: 24604 et 24654) ou celles du Musée National des Thermes à Rome (Alinari: 29951). Nous savons seulement que la partie évasée de la στεφάνη que nous avons mentionnée plus haut se voit, en outre, sur plusieurs vases à figures noires et c' est sous l'impression de cette forme que l'on conçut aussi les diadèmes du casque attique, comme par exemple, celui du camée du Cabinet de France[19].

Fig. 1. Tétrachme d'Athènes. VI^{e} – V^{e} siècle.

LA MADONE DU TRIPTYQUE
INÉDIT DE BONAVENTURA BERLINGHIERI DE LUCQUES[20]

Introduction

Si nous devions marcher sur les traces des historiens de l'art, nous devrions constater avec eux que les arts médiévaux progressèrent avec les siècles, pour arriver, à travers les formes simples et rudimentaires, jusqu'aux formes compliquées et parfaites de la floraison. C'est à dire, nous devrions constater, pour le Moyen-âge, le même phénomène que les archéologues notèrent pour la Grèce; nous devrions en outre tirer nos conclusions et affirmer que le progrès des arts avec la hausse et la baisse périodique, est dans la nature des choses. Nous devrions dresser le tableau schématique suivant: Les arts hellénistiques, arrivés à leur apogée au III^{e} et II^{e} siècle avant notre ère, subirent une régression progressive. A l'époque d'Auguste à Alexandrie et à Rome, ils arrivèrent à une grande expansion et s'acheminèrent, prodigieusement, depuis Constantin vers une décadence rapide, pour aboutir, finalement, en Italie aux XII^{e} et XIII^{e} siècles à un barbarisme rudimentaire; ils se redressèrent de nouveau et arrivèrent, à travers les pratiques gothiques, aux évolutions élégantes et idéales de la Renaissance et avec la Renaissance au maniérisme et naturalisme des écoles éclectiques.

Mais est-ce un tableau exact? Cette fois encore nous renonçons à nous y souscrire.

Nous avons noté, parmi les connaisseurs et collectionneurs de nos jours, plus d'admirateurs pour l'art roman et gothique que pour les créations prétentieuses des artistes de la Renaissance. Les éclectiques, pour longtemps relégués et dénigrés, reviennent à peine à la mode.

La valutation et la quotation artistique d'aujourd'hui ont évidemment une raison

d'être. Plusieurs savants de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e ont démontré l'erreur de la thèse de Vasari qui s'imaginait naïvement que l'art en Italie au début du XIII^e siècle était plutôt perdu que dévié.

Nous pouvons donné aujourd'hui une image assez exacte de ce qu'était la peinture aux XII^e et XIII^e siècles, non seulement en Europe, mais aussi en Egypte et en Asie; nous pouvons affirmer même qu'il y avait du IX^e au XI^e siècle à Byzance (Paris. Bibl. nat. Gr. 139, 510. Bibl. Vat. Ménologe de Basile II) des images qui pouvaient servir, et qui ont servi, certainement, de modèle à Duccio et à Cimabue et que ces peintres n'étaient que des réactionnaires contre le mouvement national italien dans le goût oriental, en faveur des école raffinées de Byzance. Le mouvement national italo-oriental est de vieille date; nous pouvons le suivre sur le sol italien, dès son début, peut-être déjà dès la fin du V^e siècle. Il s'affermit progressivement et nous assistons dès le VIII^e siècle (Jean VII, Grégoire IV, Pascal I) à une vraie floraison de l'art que nous croyons pouvoir appeler art italo-copte.

A ce mouvement nous devons la création des écoles italiennes purement nationales, comme par exemple celle du Mont-Cassin. Aux XII^e et XIII^e siècles, avant Cimabue Duccio et Cavallini, nous trouvons ce style en pleine maturité; nous le rencontrons et en peinture murale et en un assez grand nombre de tableaux portatifs. La Toscane et l'Ombrie semblent fournir les meilleurs représentants de ce mouvement. Les noms sont nombreux, mair il n'y a que peu d'images signées et datées. Cimabue et Duccio et tout un groupe de peintres antérieurs n'étaient que des réactionnaires. Ils renoncèrent à l'orientalisme en faveur de l'hellénisme. A l'école populaire des imagiers simples ils opposèrent un art plus raffiné; les éléments d'observation intervinrent, à la place des formules schématiques; ils osèrent même s'élever jusqu'au «vérisme». Comme techniciens ils suivent la manière des Byzantins: les charmantes combinaisons de couleurs décoratives, le jeu des lignes, les caprices calligraphiques, tout ce qui nous charme dans les arts orientaux et romans disparait. Techniquement et formellement on peut confronter leurs images et, surtout celles de Duccio, avec les miniatures byzantines des XI et XII siècles, avec les icones d'origine constantinopolitaine qui se sont encore conservées, comme par exemple celle du Musée Alexandre III à Pétrograde, où les bustes des saints rappellent si vivement les caractéristiques de l'art de Duccio, ou encore avec la manière de l'image miraculeuse de la chapelle Borghèse à Santa Maria Maggiore de Rome.

Nous avons noté ailleurs que «l'existence parallèle de l'art hellénistique et de l'industrie orientale ne fut aucunement une caractéristique dominante des arts alexandrins des deux premiers siècles de notre ère. Longtemps après, les deux courants artistiques continuèrent à se développer parallèlement, et il faut se garder de ne juger l'art alexandrin du IV^e et du V^e siècle que d'après les grossières miniatures de la chronique alexandrine du Musée Alexandre III, à Moscou, ou les compositions hâtives de la voûte d'EL-Bagaouat, dans le désert de Libye.

La plupart des spécialistes conviennent que les belles images du Dioscoride de Vienne,

du Nicandre de Paris, de la topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes, ou celles, non moins belles, de Josué, on été conçues en Egypte et les miniatures de la topographie, au VI[e] siècle, c'est à dire, à l'époque où furent exécutées les peintures murales si grossièrement coptes de Baouït[21].»

Ayant en vue le courant parallèle nous devrions nous garder d'évaluer la production artistique médiévale d'après un canon appliquable seulement aux oeuvres des arts privilégiés; nous ne pourrions pas, en tout cas, arriver avec Crowe et Cavalcaselle[22] à la conclusion que les arts progressèrent à peine avec l'arrivée de Cimabue. Pour nous, nous venons de le dire, Giunto Pisano, Cimabue, Cavallini, Duccio, étaient que des réactionnaires, des peintres pleins de talent, mais qui ensevelirent pour l'humanité les beaux principes des arts médiévaux. Les élèves de cette école accomplirent au Moyen-Age ce qu'accomplirent en Hellade les disciples de Phidias.

L'art médiéval, malgré les apparences contradictoires, appartient à la même souche que les arts primitifs-archaïques. Comme en Grèce, cet art avait, pendant plusieurs siècles, la prédominance sur les arts privilégiés; comme en Grèce, cet art était appelé à contenter le riche et le pauvre, à réjouir le simple et l'érudit et, comme en Grèce encore, à l'époque de Périclès, on déprécia et on dénigra dans l'Italie de la Renaissance, ces arts simples. Récemment encore, au XVIII[e] et au XIX[e] siècle, les chefs-d'oeuvre de leurs maîtres furent barbarement ensevelis sous les badigeons des éclectiques et des académiciens. Aujourd'hui seulement nous les voyons revenir à la lumière, sans regret aucun pour l'art prétentieux des badigeonneurs.

ORIGINE ICONOGRAPHIQUE DE LA MADONE DE BERLINGHIERI

C'est le plus petit triptyque de l'école romane que nous connaissions. Il mesure avec les deux battants 0,42 m. de hauteur et 0,52 de largeur.

Nous le croyons de Bonaventura Berlinghieri par analogie avec le diptyque de la Galerie Antique et Moderne de Florence (fort retouché)[23]. Nous basons notre attribution sur l'examen stylistique de l'oeuvre de Bonaventura signée et datée de Pescia dans l'église de saint Frainçois, c'est l'image du saint Protecteur. On y lit: A. D. M. CC. XXXV Bonaventura Berlinghieri de Luc//. La Madone en mosaïque du commencement du XII[e] s. dans la lunette de la petite porte d'entrée à San Angelo in Formis, près de Capoue[24], doit être éonsidérée comme prototype iconographique[25] sous l'influence duquel se formèrent les images romanes du commencement du XIII[e] siècle.

La question de l'origine de ce type n'est pas tranchée. L'existence d'une image byzantine analogue du XII[e] s. (fol. 46 v. cod. Vatic. Gr. 1162. Bibl. Nat. de Paris Gr. 1208) où Sainte Anne embrasse la Vierge de la même manière que celle-ci sur la mosaïque de Capoue embrasse son divin Fils, nous met dans l'incertitude de savoir si ce type, sorti des illustrations de la vie familière, fut conçu pour la première fois pour une scène semblable de la Naissance de Jésus, ou pour celle de la Vierge comme sur la

miniature des Homélies du moine Jacques[26]. La question se complique, surtout si on considère que les exemplaires de ces Homélies, conservés à la Bibliothèque Vaticane et à la Bibliothèque Nationale de Paris, ne sont aucunement des originaux, mais des copies d'un prototype aujourd'hui introuvable. A quelle époque remonte-t-il?
L'image des Homélies du moine Jacques est, peut-être, la plus ancienne qui représente une scène familière de tendresse maternelle, ce qui fait supposer que l'icone de la Vierge qui révèle ce type n'est qu'une coupure d'une image semblable. Ce fait expliquerait l'origine de ces images.
On connait l'esprit conservateur du clergé byzantin, et les difficultés qu'il opposait à l'introduction des images nouvelles, surtout des images d'église. Mais, ce qui était banni d'un temple passait facilement dans l'illustration d'un livre, surtout apocryphe. L'image du livre aurait servi d'échelon pour conduire, avec le temps, à la création de l'icone officielle.
Dans l'iconographie russe les images des Madones de ce genre se répandent largement, elles sont connues sous le nom de «Madones de l'amour touchant» Богоматери Умиленія, dénomination donnée, évidemment, en opposition au type archaïque solennel.
La plus ancienne image connue en Russie n'est pas antérieure au XIII[e] s. c,est l'image Miraculeuse dite «de Théodore» de la Cathédrale d'Ouspenia à Kostroma[27].
Comme prototype des images russes Kondakow considère la Vierge de la mosaïque absidiale de S. Maria Nova (S. Francesca Romana) à Rome, exècutée au temps du pape Innocent II (1130–1145). Nous avons vu que la Mosaïque de Capoue était exécutuée quelques années avant, c'est à dire entre 1123 et 1126. En outre, sur la mosaïque de Sainte Françoise Romaine le trait novateur est faiblement accusé. La Vierge est representée dans une frontalité rigoureuse, elle ne se penche pas amoureuse vers l'Enfant Jésus. Celui-ci, debout et raide, ose à peine s'élancer vers sa Mère; il semble méditer sur la convenance de cet élan expansif, interdit par le cérémonial de la cour. Evidemment l'artiste se trouve encore sous l'influence des images hiératiques, formées sous l'impression des réceptions solennelles de la cour médiévale.
La première image qui unit le Fils à la Mère dans un élan naturel de tendresse est celle de Capoue. Le même sentiment se révèle sur l'image du bas-relief en marbre dans la chapelle de Saint Zénon à Saint-Marc à Venise. Mais ce relief est du XIII[e] s. c'est à dire qu'il appartient à la même époque que le triptyque que nous attribuons à Berlinghieri. Sur ce relief, comme sur la mosaïque de S. Maria Nova, l'Enfant, quoique caressant, est représenté debout; cette image se rattache donc à un autre type iconographique, animé par la même idée contraire à la tradition archaïque.
Le type choisi par Berlinghieri était de mode en Italie pendant tout le XIII[e] siècle, surtout en Toscane et en Ombrie. On trouvera des images de sentiment et de technique analogue à Sienne (Madonna del Carmine), à S. Gimignano (Museo Civico N. 3 attribuée, par erreur, à Guido da Siena), à Pérouse (Pinacothèque, n. 26, salle N. 2), à Florence (Galerie d'art ancien et moderne, attribuée à Bonaventura Berlinghieri).

De bonne heure le type de la Vierge qui caresse l'Enfant pénètre dans l'iconographie allemande, mais probablement pas avant le début du XIII[e] s. Une peinture murale de ce type, de la Cathédrale de Gurk pourrait remonter au temps de l'évêque Othon de Salzbourg (1214, ou de Dietrich II, évêque de 1254–79)[28]. Un peu plus tard, vers le milieu du XIII[e] s., Mathieu Paris, le célèbre miniaturiste du cloître de Saint-Albans, exécuta, encore dans la tradition romane, une image semblable, qui se trouve en tête de son oeuvre historique[29].

Nous croyons que l'image de Bargello de la collection Carrand que le Guide de Sangiorgi (pl. I) fait passer pour une peinture vénitienne du XIV[e] s., appartient au même mouvement de l'art roman septentrional; en tout cas elle n'est pas postérieure à la fin du XIII[e] siècle.

Stylistiquement, parmi les images que nous venons de signaler, trois types iconographiques se profilent nettement:

I. Le type byzantin: Miniature des homélies du moine Jacques. Relief en marbre à St. Marc à Venise. La Madone en mosaïque de l'église de Capoue, ainsi que les images russes, quoique modifiées par les influences nationales que conservent, en général, le caractère byzantin.

II. Le type italo-oriental: La Madone de S. Maria del Carmine à Sienne et la Madone des Galeries de S. Gemignano, Florence et Pérouse.

III. Le type septentrional d'outremonts: La Madone de la Cathédrale de Gurk. La miniature de Mathieu Paris et la Madone de la collection Carrand.

Du type italo-roman dérivent les multiples images de sentiment et de manière gothique. Citons les pius notables: Meo di Siena dans l'église de S. Maria Maggiore de Florence. Triptyque de l'école siennoise dans la Pinacothèque Vaticane. Ambrogio Lorenzetti: Triptyque qui se conserve dans la Galerie des Beaux-Arts à Sienne. Ce type, pendant la Renaissance, inspire encore Botticelli (Madones de la Galerie Corsini à Florence, et de la Galerie Nationale à Londres).

Sous l'influence du type byzantin se formèrent les images de l'école italo-crétoise, elles sont multiples et semblent dater du XV[e] au XVIII[e] siècle.

L'analogie entre l'image en détrempe de Berlinghieri et la mosaïque de Capoue est plus formelle que stylistique.

Sur les deux images, Jésus est placé sur le bras droit de la Mère, il l'embrasse par sa gauche, qui disparait derrière le cou de la Vierge; tout caressant, il rapproche son visage de celui de la Madone, il étend sa droite, mais non pour la bénédiction byzantine des fidèles, mais, semble-t-il, pour une caresse enfantine.

Presque identiques sont les vêtements qui revêtent, sur ces images, la Vierge Mère et l'Enfant Jésus.

Mais la parenté formelle devient plus évidente encore si on considère que les deux Madones sont représentées en haut buste, c'est à dire, coupées à genou, ce qui fait paraitre les images de ce genre plus élancées.

Notons maintenant les variantes:

La Madone de Capoue tient l'Enfant Jésus différemment, il est assis sur son bras droit, tandis que ses pieds reposent sur son bras gauche; de la main droite elle le soutient seulement: dans cette main elle tient le traditionnel mouchoir brodé de rouge. C'est la «mappula» des latins, le *φακιόλιον* des grecs, si caractéristique pour la grande tenue des dames de la cour du haut moyen âge[30].

L'Enfant Jésus de la mosaïque porte une chemise plus courte, elle ne lui arrive qu' aux genoux; les manches assez larges ne dépassent pas les coudes, le clave large (laticlavus) de pourpre est placé encore sur l'épaule, la tunique de l'Enfant sur le triptyque de Berlinghieri est bien plus longue, elle lui arrive jusqu'aux pieds, on dirait au moyen-âge: »usque ad pedes defluat« les manches aussi lui couvrent tout le bras. Serait-ce par raison de pudeur?

Le clave »auriclavus« jaune d'or est très large; il est déjà descendu de l'épaule, comme sur les images qui s'éloignent du bon prototype classique pour prendre place sur l'avant-bras de la tunique. Au lieu du manteau traditionnel de pourpre, il porte ici un manteau nettement brun, qui l'enveloppe étroitement, avec quoi disparaissent les plis multiples et larges du manteau de coupe classique, librement jeté sur l'épaule.

Le geste de l'Enfant Jésus, en comparaison avec celui de la mosaïque de Capone, est plus rigidement stéréotypé; les traits de câlinerie enfantine disparaissent; l'Enfant sur les bras de la Vierge, se transforme en petit homme; il ne balance plus les jambes, il les étire pareillement au bras, ouvre la main et écarte largement les doigts.

On devine à peine l'idée du prototype lointain, transformé radicalement par l'esprit de l'école romane: tout caressant encore, la tête penchée vers la joue de sa mère, il semble méditer: il la fixe d'un regard de bonhomme sérieux, il étend sa main pour la caresser; mais, comme saisi d'une pensée douloureuse, il s'arrête brusquement, et semble suspendre l'action.

Un siècle de pratiques artistiques diverses apporte des innovations notables. On élabora pour les images un canon stable, des formules bien arrêtées qui permirent au maître et au disciple de multiplier les images presque uniformément.

La sûreté dans l'exécution, l'adresse calligraphique dans le maniement du pinceau et de l'aiguille (agugella), le savoir d'anatomiser au moyen de lignes expressives et décoratives, l'adresse dans la distribution et dans la manière de fondre la couleur préétablie, mille autres secrets de profession, voilà dorénavant les éléments iconographiques qui distingueront l'image du maître de celle du disciple.

Le travail était collectif ce qui diminuait notablement l'initiative individuelle.

Le fond d'or des mosaïques continue à jouer un grand rôle, mais on commence déjà à introduire des fonds coloriés, sans prétention cependant d'illusionner. L'étude des attitudes naturelles est à peine perceptible, les règles de la perspective aérienne et linéaire inconnues et substituées par le conventionnalisme oriental. Pour un spectateur non préparé, avec le goût formé sur les images classiques, ces icones des Madones archaïques apparaissent comme des oeuvres barbares et monstrueuses. Mais celui qui entend cet art y trouvera des charmes de combinaisons de lignes et de

couleurs que l'on ne peut trouver dans les prétentieuses peintures de la Renaissance; et ce qu'il y a de plus curieux sur ces images, c'est le jeu de lignes courbes qu'on observe sur la physionomie humaine.
La spirale, ainsique le jeu de lignes courbes caractérisent, depuis des siècles, l'ornementation zoomorphe.
La spirale exprime et les mèches de cheveux enroulés en boucles et le mouvement des ondes qui montent, se gonflent et s'enroulent. La spirale ou les ondulations servent à délimiter et qualifier en même temps les saillies musculaires, les jointures des os de la faune et de la flore archaïques. C'est en spirale que s'enroulent les pattes de l'araignée de Mycène et c'est en spirale encore que se termine la crinière des griffons.
Sur quelques figurines archaïques en bronze on peut voir gravées sur la poitrine d'homme de curieuses délimitations anatomiques. Une ligne ondulée divise la poitrine de l'épigastre, en s'enroulant aux extrémités en spirale pour désigner d'un trait les mamelles et les mamelons.
Or le même système d'anatomisation ornementale se retrouve encore sur l'image medievale. On pourrait suivre ce système à travers les pratiques du moyen âge pour constater sa persistance sur les produits de l'industrie moderne.
Ce n'est pas dans notre intention de développer ici ce thème, nous noterons seulement de quelle manière un peintre des XII[e] et XIII[e] siècles, sorti de l'école populaire, démembra anatomiquement, au moyen de lignes ondulées, le visage humain.
Sur toutes les peintures, bien conservées, qui appartiennent à cette école, on peut observer le même système et constater deux ondulations anatomiques principales. Les deux lignes partent de la commissure de l'oeil interne. La ligne supérieure suit la courbe de la paupière supérieure, arrive jusqu'à la commissure externe, se courbe, monte suivant le rebord orbiculaire et retombe ensuite pour délimiter la crête nasale. La ligne inférieure, en partant de la commissure interne, suit le rebord orbiculaire jusqu'à la pommette, se recourbe ici, retombe pour désigner la forme de l'os malaire. La troisième ligne secondaire caractérise le frontal. Elle part normalement, à une certaine distance de la commissure de l'oeil externe, se dirige en suivant la courbe orbiculaire pour traverser ensuite sous la forme d'un U lunaire, l'espace intersourcilier et rejoindre enfin la commissure de l'oeil opposé. Les belles couleurs rouges, blanches et blanchâtres sont choisies par le peintre qui fait suivre parfois parallèlement deux ou trois lignes de coloration harmonieuse.
Guido da Siena, Berlinghieri, Margaritone, Cimabue et tant d'autres «quorum nomina Deus scit» pratiquèrent régulièrement ce système[31] et même Duccio y recourait exceptionnellement, surtout dans la représentation des visages virils[32].
Une ancienne image miraculeuse[33] se conserve dans la çathédrale de Sienne; elle est connue dans le peuple sous la dénomination de la «Madone aux grands yeux» Cette appellation pourrait caractériser effectivement tout un groupe de Madones médiévales, mais aussi les images archaïques de Pallas Athéna, ou de Héra qu'Ho-

mère, le grand poète populaire de l'Hellade, qualifia de βοῶπις: déesse aux yeux de boeuf.

Des yeux énormes, une toute petite bouche, un profil d'un doux ovale, un crâne arrondi ovoïdal, qui fait dispapaître les saillies osseuses, voilà les distinctifs caractéristiques de ces deux images, qui expriment l'idéal perpétuel, l'idéal de la beauté populaire, beauté purement physique, car l'expression de la beaute morale, l'expression des passions qui émeuvent notre âme, ne fut réservé qu'aux artistes des arts privilégiés[34].

[1] Cf. W. de Grüneisen. Les caractéristiques de l'art copte, p. 12 et suiv.

[2] Strzygowski, Bronzeaufsatz im Besitze von Hans Grafen Wilczek in Wien, dans Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts 1901 t. IV, p. 190, Adolph Reinach, Catalogue des Antiquités Egyptiennes recueillies dans les fouilles de Koptos, en 1910 et 1911 exposées au Mus. Guimet de Lyon p. 115, 116.

[3] de Grüneisen Ib. p. 20.

[4] Cf. W. de Grüneisen, Ste-Marie-Antique p. 223 et suiv.

[5] Ce sont les Égyptiens qui trouvèrent le meilleur moyen d'imiter l'éclat de l'oeil vivant. De Rougé (Notice sommaire des Monuments égyptiens exposés dans les Galeries du Musée du Louvre 4. édition, p. 68), en parlant du scribe accroupi, conclut: „ce regard qui étonne a été obtenu par une combinaison très habile. Dans un morceau de quartz blanc opaque est incrustée une prunelle de cristal de roche bien transparent, au centre de laquelle est planté un petit bouton métallique".

[6] Cf. Collignon, Sculpture grecque t. I, pl. 2, fig. 99, 101.

[7] Cf. Perrot et Chipiez III, fig. 149, 150, 374–376. Collignon, op. cit. I, fig. 1–7, 20–22, 27, 37, 40.

[8] Cf. Collignon, I, 176.

[9] Cf. W. de Grüneisen. Les Caractéristiques de l'Art copte.

[10] W. de Grüneisen. Tableaux et exquisses. Pl. LXXXII–LXXXIII.

[11] Les savants, à propos des mortaises carrées (v. de Grüneisen. o. c. p. 41–42) pratiquées sur le sommet des têtes archaïques, ont émis plusieurs opinions. Dans le cas présent la question est des plus simples.

[12] Die homerischen Waffen, Wien, 1894. Cf. S. Reinach, Revue critique, 1894, II, p. 181.

[13] Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert, Leipzig 1892. Cf. Reinach, dans Daremb. et Saglio, s. v. Galea, ou l'on trouvera aussi une ample bibliographie.

[14] Cf. Corp. Inscr. att. II, 720 ou on cite des casques en cuir de boeuf rehaussé de bronze: *Κράνη ὠμοβόϊνα κέχαλκωμένα* Pline (Nat. Hist. VIII, 25, 95) parle des casques fabriqués en peau d'hippopotame.

[15] La mentonnière est nommés une seule fois: Hom. IL. III, 372.

[16] V. W. de Grüneisen. o. c. Pl. LXXV–LXXIX, p. 39–41.

[17] Sur l'intaille d'Aspasios du musée de Vienne, à la même place se voit une rangée de petits chevaux, les pieds antérieurs en dehors, qui semblent franchir d'un assaut une barrière: la „*στεφάνη*".

[18] L'égide d'Athéna, relief votif en bronze, est représentée en écaille (Collignon I, fig. 197. En écaille est la poitrine du sphynx du Spata. Ib. fig. 199).

[19] Chabouillet, Catalogue n° 26.

[20] Nous nous bornons à illustrer ici l'image centrale. Pour les sujets iconographigues: l'Annonciation, la Flagellation et la Crucifixion qui se voient représentées sur les volets latéraux v. de Grüneisen. Tableaux et esquisses de l'histoire de l'Art, p. 63.

[21] W. de Grüneisen. Les caractéristiques de l'art copte, Florence, 1922. p. 11–12.

[22] Storia della Pittura in Italia, t. I, p. 283.

[23] Sirén. Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert. Berlin 1922. fig. 19—20. De Bonaventura Berlinghieri pourraient être, en outre, le Christ du cloître „delle Oblata" à Florence, la Cruxifixion, la Descente de la croix et la Déposition de la „Jarves Collection" v. de Grüneisen. Tableaux et exquisses note à la pl. CXIX.

[24] Sous l'architrave au-dessous de la lunette on lit:

ASPICE PRAECURSOR DEVOTO PRO GREGE CAULAM
QUAM DAT ODORISIUS CASSINAM QUI REGIT AULAM.

Odorisio était abbé de Montecassino de l'an 1123 à 1126. Cf. Salazaro. Studi sui Monumenti dell 'Italia Meridionale dal IV al XII s. p. 54.

[25] Cf. aussi une mosaique semblable à Aquino sur l'arc de la porte de l'ancien temple de S. Maria in Libera construit vers la moitié du XII s. par Ottolina, femme d'Adenolfo d'Aquino. Cf. Salazaro, op. c. p. 54, n° 4.

[26] Stornaiolo, Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (cod. vat. gr. 1162), Roma, 1910, pl. 18.

[27] Elle serait apparue miraculeusement au Grand Duc Basile de Kostroma le 16 août de l'an 1239. En honneur de cette image fut instituée une fête le 14 Mars 1239. Une copie du XVI s. se voit dans le Monastère de Chilandar au Mont-Athos. Cf. Kondakow. Iconografia Bogomateri, p. 58 et 62.

[28] Cf. F. v. Quast, dans Otte's Grundzüge der kirchlichen Kunst-Archäologie, 185, p. 69. Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, t. III, p. 52, 53. Düsseldorf 1872.

[29] British Museum: Royal, 14E, VII, cf. l'article de Haseloff dans Michel, Histoire de l'art, t. II, fig. 260, p. 346.

[30] Cf. à Rome les Madones du VI s. de Commodilla, Santa-Maria-Antica, du VIII—IX s. S. Clément, église basse, Sant Urbano alle Caffarelle et pour le reste cf. W. de Grüneisen, Sainte-Marie-Antique.

[31] Cf. p. ex. L'image de la Madone de la Galerie Chigi à Sienne (Photogr. du Minist. n° 5634). Celle de Tressa Ib. n° 5699. Celle du Museo Civico à Pise n° 1708. La Madonna del Carmine à Sienne (Phot. Lombardi). La Madone du triptyque de la Pinacothèque de Pérouse n° 26 (Phot. Anderson) ainsi que le n° 1—3 de la salle n° 2. L'image de Saint François de Margaritone. Pinacothèque d'Arezzo, ainsi que les fresques qui n'étaient pas repeintes (Cf. les Anges de la Galerie supérieure) de Cimabue dans l'église supérieure de S. François d'Assise.

[32] Cf. n° 28 de la Galerie de Sienne.

[33] Cf. Della Valle, Lettere Senesi di un socio dell' Accamedia di Fossano sopra le belle Arti. In Venezia, M. DCCC. LXXXXII. t. I, p. 222 et suiv.

[34] V. de Grüneisen. Tableaux et exquisses. p. 9 et suiv.

FANNINA W. HALLE, WIEN:
ALTRUSSISCHE NADELMALEREI

Was die Heiligenbildermalerei (Ikonopis) in der Idealwelt des altrussischen Mannes, das bedeutet das Nähen und Sticken – die Nadelmalerei in der einsamen Abgeschlossenheit des weiblichen „Terem"-Wohnhauses – für das völlig abseits der Außenwelt verlaufende Dasein der altrussischen Frau.

Die Annahme, daß die Stickereikunst als solche, zusammen mit dem Christentum und den ersten Künstlern und Kunstwerken von Byzanz aus nach Rußland eingeführt wurde, ist ziemlich naheliegend. Ist es doch aus den alten, auf uns gekommenen Schriftquellen und Inventarverzeichnissen bekannt, welch großer Luxus am Konstantinopeler Hofe und den dortigen Kirchen an kostbaren, prächtigen Gewändern, Stoffen und Stickereien durch das ganze Mittelalter hindurch geherrscht hat[1]. Sie wurden dort in gleichem Maße zum Schmucke von Palastbauten und hochgestellten Personen, wie auch für liturgische und eucharistische Zwecke – zur Erhöhung des Glanzes und der Schönheit des Gottesdienstes – verwendet.

Unzählige Erzeugnisse dieser in Byzanz zur höchsten Blüte gediehenen, dem Mosaik und Email innerlich nahe verwandten Flächenkunst, sind auch in das mittelalterliche Abendland gelangt. Zu den bekanntesten ihrer spärlichen Überreste gehört heute unter anderen auch die sogenante „Dalmatika Kaiser Karls des Großen" in der Sakristei von St. Peter in Rom, ein Werk des beginnenden 15. Jahrhunderts[2].

In verschiedenen griechisch-orthodoxen Gegenden, die mit byzantinischer Überlieferung auch innerlich stets verknüpft blieben: in den Athosklöstern, in Mazedonien, Rumänien und der Bukowina ist die Zahl der auf diesem Gebiete erhaltenen Arbeiten (von denen hier lediglich die kirchlichen, nicht die weltlichen berücksichtigt werden) begreiflicherweise weitaus größer. In dieser Gruppe ist chronologisch an erster Stelle das Christi-Beweinungsbuch von St. Klemente in Ochrida zu nennen, laut Inschrift ein Geschenk des Kaisers Andronikos II. Polaiologos um die Wende des 13. Jahrhunderts[3]. Hinterher folgen die serbischen oder moldauischen Stücke des Museums zu Bukarest (v. J. 1396), von Suczawitza und dem Putna-Kloster in der Bukowina, von Chilandari (mit einer serbischen Inschrift) usw.[4]

Das weitaus hervorragendste Stück dieser Art, nach Kondakoff[5], „von einer Schönheit und Eleganz der Zeichnung, die vielleicht nur von wenigen ähnlichen, historisch bekannten Schenkungen der russischen Zaren und Zarinnen erreicht wird", bildet das dreiteilige Beweinungstuch von Salonik, kompositionell und koloristisch ein wahres Kleinod der byzantinischen Nadelmalerei des 14. Jahrhunderts.

Mehr als irgendwo anderorts hat jedoch die hohe Kunst der Nadelmalerei, ganz so wie die der Ikonenmalerei, im alten vorpetrischen Rußland jene große und in der Folgezeit selbständige Entwicklung erreicht, die nicht mehr einen bloßen provinziellen Ableger des mächtigen byzantinischen Kunststromes bedeutete, sondern einen in der Tiefe der Volkspsyche wurzelnden, in sich selbst begründeten Niederschlag russischer Geistigkeit.

Welcher Reichtum auf diesem Gebiete bereits in frühester Zeit auf russischem Boden geherrscht hat, ist aus einer Stelle der Hypatius-Chronik ersichtlich, die von einem Brande in der Stadt Wladimir im Jahre 1183 berichtet, bei dem „die Gold- und Perlenstickereien zugrunde gegangen sind, die man an hohen Festtagen an zwei Reihen gespannter Seile aufzuhängen pflegte, die sich vom Goldenen Tore[6] bis zur Christi-Geburtskathedrale und von da bis zum Hausflur des ‚Wladyka' (geistlichen Oberherrn) hinzogen, ebenfalls in zwei wundervollen Reihen".

Neben Byzanz sind es in jener Epoche vor allem die Frauenklöster (in denen die altrussischen Fürstinnen mit Vorliebe ihr Leben beschlossen), die als die eigentlichen Ausgangszentren dieser weiblichen Kunst zu gelten haben, und die zahlreichen Kirchen mit ihren kostbaren Stickereiarbeiten versehen. Mit der Zeit, da die mönchischen, die rein religiösen Ideale im alten Rußland, immer tiefer und breiter um sich greifen, bildet sich nun in jedem Fürsten-, Bojaren- oder sonstigem wohlhabenderen Bürgershause ganz allgemein die Sitte heraus, derartige Arbeiten als gottgefällige Votivgeschenke, fromme Bittstellungen für das Seelenheil den Gotteshäusern zu widmen. Eine Sitte, die später allmählich zur heiligen Sitte wird, zu einem festen, unumstößlichen, wenn auch ungeschriebenen Dogma jedes aufrechten, gotterfüllten Lebens[7].

Die sogenannte „Swjetlitza" der Zarinnen oder Bojarinnen (der hellste und größte Wohnraum der „Frauenhälfte" der Zarengemächer) mit den daran anschließenden „Swjetlitzen" ihrer zahlreichen Gehilfinnen, steht nun als Kunststätte auf dem Gebiete der Nadelmalerei in keiner Weise vor der „Palata" der Ikonenmalerei auf der „Zarenhälfte" zurück. Nur daß die Farbe, die Palette, hier durch den zarten Seidenfaden und in späterer Zeit immer häufiger durch den Gold- und Silberfaden und die kostbare Perlenschnur ersetzt ist. Hier wie dort werden meistens die gleichen Vorlagen, Pausen, benützt. Und speziell bei Gegenständen die für die heilige Liturgie bestimmt sind, wie die „Plaschtschanitza" (Christi-Beweinungstuch), der „Wosduch" (ἀήρ = aër, in der heiligen Liturgie der dritte und letzte luftdünne Überwurf für den Altar, den Kelch und die Hostie[8]) usw. werden auch verschiedene religiöse Themen in derselben Weise behandelt, wie in der gleichzeitigen Heiligenbildermalerei. Die menschliche Gestalt dominiert über allem anderen, und die ganze Kunst wird darangesetzt, in vielleicht unbewußter Anlehnung an die Antike, als deren Enkelin die altrussische Kunst gewissermaßen gelten kann, sie möglichst schön und ebenmäßig zu gestalten. Auch hier stehen dieselben formal-kompositionellen Probleme im Vordergrunde, auch hier finden wir das gleiche Vorherrschen und das rythmische Zusammenspiel der Linie. Und neben dem koloristischen Problem, das in dem matt

schimmernden Glanze der Seidenfäden, der reichen Auswahl des zu verarbeitenden Materials und in der Berücksichtigung all seiner Eigenheiten immer neue künstlerische Wirkungsmöglichkeiten erschließt, wie sie die Ölmalerei nicht kennt, kommt noch ein anderes, ganz spezielles Moment hinzu: die Möglichkeit, eine sinngemäße Anwendung der verschiedenen Stich- und Sticktechniken ebenfalls zu einem eigenwertigen Kunstmittel zu erheben.

So erschließt sich uns langsam die bisher still-abgeschlossene Welt der altrussischen Frau. Ihre verhaltenen heißen Gebete werden sichtbar, greifbar, und wie ein ununterbrochener, jahrhundertelanger, in Inbrunst und Demut, jedoch künstlerisch-schöpferisch frei gehaltener Gottesdienst sorgsam vor uns ausgebreitet.

Das älteste Werk der bisher noch lange nicht in ihrer Vollzähligkeit ans Tageslicht gehobenen Schätze der altrussischen Nadelmalerei ist die „pelenà", ein Altartuch der Großfürstin Maria Twerskaja, der Witwe Simeon des Stolzen, in der Schtschukin'schen Sammlung in Moskau (Taf. XXIV, 2). Es ist vom Jahre 1399 datiert, also ungefähr um die gleiche Zeit wie das bedeutend größere[9] Beweinungstuch von Salonik entstanden, hinter dem es aber kompositionell zurücksteht. Die Anordnung der Einzelfiguren erinnert an byzantinische Emailarbeiten in der Art der pala d'oro von S. Marco in Venedig. Durch das Blau und Weinrot der das Stück umrahmenden Erzengelgewänder, wie das Weiß am Kleide der Mutter Gottes, wird diese Ähnlichkeit noch mehr erhöht[10].

Doch kündigt bereits die Haltung der langgestreckten, schlanken, sich verneigenden Gestalten zu beiden Seiten des hierzu üblichen Christuskopfes, trotz streng schematischer Anordnung der Gesamtkomposition und verschiedener für Byzanz charakteristischer Details, zugleich auch eine gewisse Verwandtschaft mit manchen Figuren der Nowgoroder „Ikonopis" an, wie sie zu Beginn des 15. Jahrhunderts als Produkt einer eigenen Entwicklung vor uns steht. Von da aus nimmt auch die russische Nadelmalerei ihren eigenen, parallel zu der Heiligenbildermalerei und unabhängig von Byzanz verlaufenden Fortgang.

Die meisten und bekanntesten Stücke dieses Zeitabschnitts werden im Historischen Museum in Moskau aufbewahrt. Dazu gehört der um 1420 für die Kathedrale von Ssusdal gestickte „Wosduch" (eine Anzahl kleiner Szenen auf weißem Grunde, von dem sich die Farbtöne der Zentralkomposition – in Hochrot – kräftig abheben), zwei „Sakkos" (Dalmatiken) des Metropoliten Photius vom Anfang des 15. Jahrhunderts und die Darstellung der heiligen Sophia von Nowgorod, eine offenbar daselbst entstandene Arbeit des ausgehenden 15. Jahrhunderts.

Das Beweinungstuch des gleichen Museums vom Jahre 1545 (Taf. XXV, 1) ist gewissermaßen als der Abschluß dieser ganzen Kunstperiode zu betrachten, in der nunmehr eine Art Lockerung beginnt. Noch sind die darauf dargestellten Frauenfiguren, die über dem Leichnam Christi gebeugt stehen, in Haltung und Ausdruck, in dem harmonischen Zusammenfließen der Linien, durch die vornehme Ruhe des 15. Jahrhunderts gekennzeichnet. Der türkischblaue Hintergrund und die wundervoll leuch-

tenden, abgetönten Farben erinnern an die besten Nowgoroder Ikonen. Aber eine leichte Gedrungenheit der Körper, eine gewisse, noch kaum beginnende Deformation ihrer Einzelglieder leitet schon langsam zu den typischen Merkmalen der „Moskauer Schule" hinüber, in deren unmittelbarer Nähe, in einem Kloster, das Stück auch tatsächlich entstanden ist.

An dem bloß zehn Jahre später datierten Beweinungstuche des Kyrillo-Belosjor'schen Klosters (Taf. XXV, 2), einer Widmung der Jewfrossinja Staritzkaja, der Schwägerin Iwan des Grausamen, bei dem die Komposition vielleicht noch geschlossener wirkt als bei dem vorhergehenden, läßt sich bereits eine Anzahl von Zügen feststellen, die, wie in der gleichzeitigen Ikonenmalerei, das Ende des bisherigen Stils bedeuten. Die ruhige Gelassenheit, das Monumentale der Bewegung ist für alle Zeiten dahin. Sämtliche sich um den toten Heiland drängenden Gestalten sind in sichtlicher Erregung und voll realistischer Einzelheiten. Der Leichnam Christi ist hauptsächlich anatomisch aufgefaßt. Maria Magdalena rauft sich die Haare. Und über dem Ganzen weht bereits jener ornamental-kunstgewerbliche Geist der Ikonen der sogenannten „Stroganoff-Schule", der um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu der süßlichen, kaum mehr als Ikonen zu bezeichnenden Malerei des Simon Uschakoff hinüberleitet. Dieser ist es, der sich von der alten Tradition zwar erfolglos loszusagen versucht hat und für die Nadelmalereien der damaligen Zarinnen-„Swjetlitza" unzählige Vorlagen verfertigte, dessen Stil aber bereits einer anderen, neueren Zeit angehört.

[1] Charles Diehl, Le Trésor de Patmos au XIII[e] s., Byzant. Zeitschr. 1892, p. 513–514; Kondakoff, Denkmäler christl. Kunst auf dem Athosberge, Petersburg 1902, p. 243.

[2] Abb. bei Charles Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910, p. 800.

[3] Abb. bei N. Kondakoff, Mazedonien, St. Petersburg 1909, Taf. IV; Diehl, o. c. fig. 415, p. 803 ff.

[4] Vgl. dazu Kondakoff, Denkmäler christl. Kunst auf dem Athosberge, p. 240 ff.

[5] Mazedonien, p. 139.

[6] In früherer Zeit besaß fast jede fürstliche Residenzstadt in Rußland, nach Konstantinopeler Vorbilde, ein Goldenes Tor.

[7] Vgl. Sabjelin, Der Hausbrauch der russischen Zarinnen des 16. bis 17. Jahrhunderts, Moskau 1901, B. II, p. 531 ff.

[8] Kondakoff, Denkmäler christl. Kunst auf dem Athosberge, p. 258.

[9] Nach Kondakoff, Mazedonien, p. 138: 1,75 × 0,62 m.

[10] Vgl. N. M. Schtschekotoff, Altrussische Stickereiarbeiten, ein Aufsatz in der Zeitschrift „Sophia" im Januarheft 1914, dem die hier beigefügten Abbildungen entnommen sind.

A. ROMDAHL, GÖTEBORG: VENDEL UND BYZANZ

BYZANTINISCH-ORIENTALISCHE EINFLÜSSE IN EINEM SCHWEDISCHEN GRABFUND DER VÖLKERWANDERUNGSZEIT

Ebenso reich wie die Kunst des nordischen Eisenalters an Ornamentik ist, ebenso arm ist sie an Figuren, Bildern von Menschen. Um so mehr interessieren uns die wenigen Ausnahmen. Unter diesen sind wohl die Bronze-Platten der prachtvollen Vendelhelme[1] und die mit diesen im Motiv identischen Platten aus Torslunda auf Öland die merkwürdigsten.

Es ist deshalb kein Wunder, daß dieser Bilderkreis das Interesse der Forscher gefesselt und sie zu verschiedenen Deutungen und Hypothesen veranlaßt hat. Knut Stjerna hat in seiner ausgezeichneten Abhandlung über die Helme und Schwerter im Beowulf[2] sich nicht mit einer scharfsinnigen und überzeugenden Zusammenstellung der Gegenstände in den Gräbern zu Vendel und der Schilderungen von der Waffenpracht in dem altenglischen Gedichte begnügt, sondern auch versucht, eine Übereinstimmung zwischen den Episoden der Sage und den Bildern der schwedischen Helmplatten zu zeigen. Er sagt unter anderem: „Da ein Streit zwischen einem gerüsteten Mann und einer gerüsteten, aber helmlosen Wölfin, welche während eines gewissen Teiles des Kampfes das Übergewicht hat, ein Motiv ist, das in der Literatur vielleicht nur in diesen beiden gleichzeitigen Beispielen vorkommt, sind diese Analogien Beweise für die ursprüngliche Verwandtschaft zwischen den Traditionen, die dem angelsächsischen Dichter und dem öländischen Künstler (nämlich dem Verfertiger jener Torslunda-Platte) vorgelegen haben.“ Es zeigt sich aber, daß die Annahme Stjernas, daß dieses Motiv als Unikum oder als äußerst selten anzusehen wäre, nicht begründet ist.

In einem Aufsatze in der Zeitschrift des schwedischen Altertumsvereins 1905 hat Nils Sjöberg[3] auf Mitteilung von Bernhard Salin ein gepreßtes Bronzeblech aus Obrigheim (Museum Speier) abgebildet, das das Motiv des vor der Wölfin fliehenden Mannes wiedergibt. Weiter bildet Sjöberg die Wölfin einsam von einer Schwertscheide aus einem Grabe bei Gutenstein, Sigmaringen, ab und das ganze Motiv in einem byzantinischen Relief aus Tusla in Kleinasien (jetzt Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin). Eine andere kleinasiatische Reliefplatte, gleichfalls abgebildet bei Sjöberg, aus der Abhandlung von Strzygowski, Das byzantinische Relief aus Tusla[4], stimmt gewissermaßen mit dem Motiv einer anderen Torslunda-Platte überein, wo ein Mann ein Ungeheuer mit Wolfskopf führt. Sjöberg zieht doch keine Schlüsse aus diesem

Material und gibt auch keine Gesichtspunkte für die Auffassung der Darstellungen und ihrer Zusammenhänge.

Auch wenn man beweist, daß diese Bildmotive nicht auf den Norden beschränkt sind, so ist damit doch nicht die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sie von den Nordländern übernommen worden sind, um als Illustrationen zu ihren eigenen Sagen und Vorstellungen zu dienen, in derselben Weise wie man in späteren Zeiten fertige Klischees verwendet hat, um Bilder von ganz anderen Personen und Ereignissen zu geben als die von Anfang gemeinten. Bilderdeutungen werden unter solchen Umständen eine recht schwierige Aufgabe, und doch wird es immer von Bedeutung sein, vom gegenständlichen Gesichtspunkt die Bilder zu studieren, die das Phantasieleben unserer Väter genährt haben. Hier will ich aber nun untersuchen, wo der Motivenkreis der Vendel- und Torslunda-Platten seinen Ursprung hat.

Zuerst erinnern wir uns, daß die beiden von Nils Sjöberg angeführten fremden Darstellungen mit Motiven, die den Szenen von zwei Torslunda-Platten ähnlich sind, aus Kleinasien herstammen. Niemand wollte wohl behaupten, daß diese Motive vom Norden der Völkerwanderungszeit nach dem oströmischen Reiche gedrungen wären. Der entgegengesetzte Weg erscheint doch natürlicher, und eine Annahme in dieser Richtung wird durch eine fortgesetzte Untersuchung betreffs der übrigen Bildmotive der Vendel- und Torslunda-Platten bestätigt. Eine andere von den letztgenannten (Taf. XXVI, 1) zeigt gleichfalls einen augenfälligen Zusammenhang mit dem Orient: Zwischen zwei zottigen Untieren, die wohl am ehesten Bären sein könnten, die sich auf die Hinterbeine erheben, steht ein Mann, die beiden Bestien bekämpfend. Wir finden diese eigentümliche Szene wieder auf dem alten Gewebe, das in der Kathedrale von Sens (Taf. XXVII, 1) die Knochen des heiligen Viktor hüllt. Dieser Stoff des Viktorsudariums hat eine Musterung von großen Kreisen, die von Geflechtborten umrahmt sind, und in den Kreisen eine Darstellung eines bartlosen, lang gelockten Mannes mit einem Kleid, das oberhalb der Knie endigt, breitspurig auf zwei Löwen stehend, mit einem Löwen zu beiden Seiten, der sich auf die Hinterbeine erhebt und gegen seinen Kopf das Maul aufsperrt. Es liegt nahe, das Bild besonders, da es auf einem Gewebe in kirchlicher Verwendung vorkommt, als Daniel in der Löwengrube zu deuten. Das tut auch Charles Diehl[5]. Aber ein näheres Studium zeigt, daß eine derartige Deutung nicht richtig sein kann. Der Mann hält sich mit einem harten Griff die Löwen vom Leibe. Solche äußere Machtmittel werden vom Propheten Daniel nie in Anspruch genommen, dessen typische Gestalt die des Oranten ist, mit in antiker Weise erhobenen Händen, und die Löwen erdreisten sich niemals, sich gegen den Gottesmann auf die Hinterbeine aufzustellen, sondern liegen oder kuschen[6]. Die einzige wirkliche Ähnlichkeit zwischen der Darstellung des Viktorsudariums und den altchristlichen Danielsbildern liegt in der Tracht, die in beiden Fällen persisch ist. Der Löwen bezwingende Mann in dem Muster des heiligen Leichentuches ist keine biblische oder christliche Gestalt, sondern ein weltlicher Kämpfer. Montaiglon[7] behauptet, daß wir es hier mit einer sassanidischen Erinnerung von dem altpersischen

Königskampfe zu tun haben, und auch Chartrairie meint im Inventaire de Sens, daß hier ein assyrisches Motiv aufgenommen wurde. Die Tracht ist, wie schon gesagt, persisch, das lange, gelockte Haar kommt in sassanidischen Königsbildern vor, und die ganze Haltung des Kämpfers, ja der Szene, finden wir an achämenidischen Skulpturen und Ziegeln wieder. Der Stoff wird von Chartrairie in das achte Jahrhundert nach Christus gesetzt, während Diehl ihn dem sechsten zuschreibt. O. v. Falke[8] sagt, daß er ihn nicht in die sassanidische Gruppe aufgenommen hat, nur weil ihm unmittelbare Beweise für die Entstehung vor der Mitte des siebenten Jahrhunderts fehlten. Das Motiv wurde aber im frühen Mittelalter im christlichen Abendlande als Daniel in der Löwengrube aufgefaßt, was deutlich hervorgeht aus einer Imitation von dem Muster des Viktorsudariums in einem Stoffe, der von Cahier und Martin[9] im Walpurgisstift zu Eichstädt angetroffen wurde. Die männliche Figur ist auf diesem Stoff mit Heiligenschein ausgestattet und hält die Hände zum Gebet ausgestreckt, statt die Tiere zu fassen. Das altorientalische Löwenkampfmotiv und das christliche Orantenmotiv sind hier verschmolzen. In einer ganz ähnlichen Form treffen wir diese Verschmelzung auch in einigen der sogenannten fränkischen Spangen mit rektangulären Beschlägen, während andere von diesen das reine Danielmotiv mit den Löwen zu Füßen des Propheten zeigen[10]. In allen diesen Spangen ist der Mann als Orant dargestellt, und wir müssen es deshalb für ausgeschlossen ansehen, daß die Darstellung der Torslunda-Platte in einem solchen Vorbild ihren Ursprung hat. Denn der Mann der Torslunda-Platte streitet in einer Art, die nicht aus einer Orantengebärde abgeleitet sein kann. Ich will nun nicht behaupten, daß die Torslunda-Platte in ihrem Motiv von dem Stoffe des Viktorsidariums abhängig ist oder etwa von einem ähnlichen Gewebe, ich möchte nur auf den Kulturkreis hingewiesen haben, mit welchem diese Bilddarstellung zusammenhängt. In der Assymmetrie der männlichen Figur haben wir vielleicht eine Andeutung zu sehen, daß das Vorbild nicht direkt kopiert, sondern in einer Richtung von dem Dekorativen nach dem Naturalistischen umgestaltet worden ist. Einen ähnlichen Verlauf werden wir auch im Folgenden beobachten können.

Wir haben bisher gefunden, daß drei der Torslunda-Platten mit byzantinisch-vorderasiatischer Kunst zusammenhängen. Einem von den Motiven auf diesen Platten begegnen wir auch in Vendel, und zwar dem gefesselten Untier, das auf dem Helme im Grabe 1 vorkommt. Untersuchen wir die übrigen Figurenmotive auf den Platten der Vendelhelme, finden wir noch einige Ähnlichkeiten, die in dem vorderasiatisch-byzantinischen Kunstkreise geläufig sind. Betrachten wir zuerst den Reiter mit Vögeln im Gefolge auf den Platten des Helmes im Grab 1 (Taf. XXVI, 2). In einer Variation des Motives auf den Platten der linken Seite des Helmes sehen wir zwei Vögel, der eine fliegt vor, der andere hinter dem Kopfe des Reiters. In der anderen Fassung, rechts (Taf. XXVI, 3), ist ein Vogel stark stilisiert und kommt am oberen Rande der Bildfläche hinter dem Reiter hervor. Unter diesem Vogel, knapp über der Lende des Pferdes, ist ein anderer ähnlicher Vogel angedeutet. Ob ein Vogel auch vor dem Reiter gewesen ist, ist in-

folge des beschädigten Zustandes der bewahrten Fragmente nicht zu entscheiden. Vielleicht ist der Raum nur von der Speerspitze gefüllt gewesen.

Ein Reiter mit Falken ist in der byzantinischen und sassanidischen Kunst wie auch in der spätantiken Webekunst ein übliches Motiv. Der freifliegende Vogel pflegt nur vor dem Reiter zwischen seinem Kopf und dem des Pferdes dargestellt zu sein. Hinter dem Reiter ist nie ein Falke plaziert. Auch wenn man von der Einwirkung absieht, die die nordischen Mythen und Sagen auf die Ausgestaltung des Motives ausgeübt haben können – der Gedanke an Odin mit dem Raben liegt jedenfalls nahe zur Hand und wurde von verschiedenen Forschern auch ausgesprochen –, und wenn man die Bilder ausschließlich vom formalen Standpunkte betrachtet, scheint es eine Möglichkeit zu geben, auch den hinteren Vogel aus fremden orientalischen Vorbildern zu erklären. Auf gewissen sassanidischen Stoffen sind Flügelpferde dargestellt mit langen, doppelten und wagrecht fliegenden Nackenbändern (Taf. XXVII, 2). Solche Nackenbänder haben auch sassanidische Könige, die, zu Pferde sitzend, wir auf Silbergeräten abgebildet sehen. Wenn man nun diese Nackenbänder mit den stilisierten Vögeln hinter den Reitern auf den Vendelsachen vergleicht, erscheint gereimt, daß die betreffenden nordischen Vogelbilder eine Umformung des sassanidischen Kopfschmuckes darstellen. Die Lust, aus allen möglichen Dingen und Ornamenten Tierformen zu schaffen, ist ja für die altgermanische Kunst bezeichnend. Die Vendelreiter würden ihre Entsprechung in einem mit Nackenbändern geschmückten Reiter haben, vor welchem ein Falke fliegt. Der Hypothese, welche dieses Detail betrifft, darf aber keine entscheidende Bedeutung zugemessen werden, sie wird nur im Vorübergehen mitgeteilt.

Wir gehen weiter. Auf dem Helme aus dem Grabe 12 bei Vendel gibt es eine Platte, oberhalb des linken Augenbrauenbogens angebracht, auf welcher wir zwei Männer im Zweikampfe sehen (Taf. XXVI, 7). Die Kämpfer sind bartlos und ihre Oberkörper nackt; ihr Unterleib ist mit Hosen bekleidet, die von einem starken Gürtel festgehalten werden. Die Köpfe sind unbedeckt, die Haarbehandlung schließt doch nicht die Möglichkeit aus, daß auf einem etwaigen Vorbilde runde enganliegende Helme den Kopf bedeckt haben können. Die Bewaffnung besteht aus runden Schilden, in welche sich die Speere der Gegner festgebohrt haben, Speeren und kurzen Schwertern. Die Darstellung hat eine stark stilisierte symmetrische Haltung; um diese zustande zu bringen, hat man sich die Freiheit genommen, dem Krieger rechts das Schwert in der linken Hand halten zu lassen. Ist nun dies die Darstellung eines nordischen Zweikampfes? Mehrere Züge, vor allem die Nacktheit der Kämpfer sprechen dagegen. Aber die Tracht und die Bewaffnung stimmen vollständig mit antiken Bildern von Gladiatorenkämpfen überein. Man kann z. B. das Stuckrelief vom Grabe des Umbrisius Scaurus in Pompeji danebenstellen (abgeb. in Baumeister, Denkm. des klass. Altertums III, 2089, Art. Wettkämpfe). Die Darstellung von Gladiatorenkämpfen sind in der byzantinischen Kunst nicht ungewöhnlich, besonders muß auf eine Gruppe von Elfenbeinkästchen hingewiesen werden, deren Alter zwar nicht bestimmt festgestellt ist,

die aber doch jedenfalls mit einer fortlebenden antiken Tradition zusammenhängen. Man kann wohl auch an die Gladiatoren der spätantiken Konsulardiptychen denken[11].
Auf dem Helme aus Grab 14 gibt es ein Bild, ebenfalls an einer Platte über den Augen, welches jener Darstellung sehr ähnlich ist, aber zugleich merkwürdige Abweichungen zeigt (Taf. XXVI, 4). Die wichtigste von diesen ist die Verschiedenheit in der Kleidung der Krieger. Während diese auf der Platte aus Grab 12 unbedeckte Oberkörper haben, sind sie hier vollständig bekleidet in langen und prächtigen Waffenröcken. Der eine hat eine breite Borte rings um die ganze Tracht, die vorne zugeknöpft oder auf irgendeine andere Art zusammengehalten ist; die in Einem genähte oder gestickte Tracht des anderen ist mit Kreisen übersät, vielleicht angenähten Metallringen oder Metallplatten. Knut Stjerna hat die deutliche Übereinstimmung der Waffen und Waffenabbildungen des Vendelfundes, besonders der Helme und Schwerter, mit den Waffenbeschreibungen des Beowulf gezeigt, und man darf wohl schließen, daß auch die Trachten der Vendel-Platten ihre Entsprechung in dem Trachtenwesen des Nordens im sechsten oder siebenten Jahrhundert gehabt haben. Die Gladiatoren des Helmes aus Grab 12 sind auf dem Helme aus Grab 14 als nordische Kämpfer umkostümiert. Mit Weglassung der dekorativen Symmetrie haben dann beide die Schwerter mit der rechten Hand gefaßt, während auf dem Helme aus Grab 12 der Gladiator zur Rechten das Schwert in der linken Hand hält. Schließlich sind die geraden ornamental gekreuzten Speere gegen ein neues eigenartiges Motiv ausgetauscht. Der Speer des linken Kriegers wird gegen den Schild des anderen gekrümmt, durchbohrt aber denselben, so daß die Spitze an der anderen Seite hervorkommt. Der Speer des Gegners ist möglicherweise vom Schilde des Feindes abgeprallt und ist dabei gekrümmt worden. Im Falle ist er durch einen Zipfel des Kleides gedrungen. Die Änderung bedeutet einerseits einen realistischen Zug, andrerseits aber zugleich eine Umwandlung des einfach-klaren antiken Motives zu einem bizarr geflochtenen Muster von ausgesprochen nordischem Charakter. Es ist deutlich, daß die Darstellung aus dem Grabe 14 eine Nachbildung jener aus dem Grabe 12 vorstellt, und zwar mit Hinzufügungen und Änderungen, die eine Anknüpfung an einheimische Sitte und Stilhaltung beabsichtigt. Wenn wir in der Besprechung der chronologischen Stellung der Gräber in Stolpe und Arne, Gravfältet vid Vendel S. 59, 60 nachsehen, finden wir, daß nach dieser Datierung das Grab 12 aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts stammt, während das Grab 14 ans Ende desselben Jahrhunderts gehört. Die Datierung stützt also die Annahme, daß das Bild aus dem erstgenannten Grabe im Motive nach dem anderen kopiert worden ist. Wir haben übrigens Gelegenheit, denselben Verlauf in noch ein paar Fällen zu beobachten. An einer von den Torslunda-Platten (Taf. XXVI, 6) sehen wir einen Mann mit nacktem Oberkörper und Hosen an dem Unterleib, der ein Untier an einer Kette hält und es mit einer Axt angreift. Die Szene hat, wie schon Nils Sjöberg beobachtete, eine gewisse Ähnlichkeit mit dem byzantinischen Relief von Hamidieh. Sie kann aber auch als ein Gladiatorenkampf wie jene Darstellung aus dem Vendelgrabe 12 gedeutet werden.

Dieses Motiv kehrt auf dem Helme aus dem Grab 1 in Vendel wieder (Taf. XXVI, 7). Die Kriegerfigur ist hier bekleidet, und zwar mit derselben Tracht, wie der Mann links aus dem Grabe 14. Das völlig analoge Verhältnis mit der Umformung der Motive in den Vendelgräbern 12 und 14 und in Torslunda, wie auch die Gemeinsamkeit der Motive in Torslunda und Vendel überhaupt deutet darauf, daß die Arbeiten von den beiden Orten einen gemeinsamen Ursprung haben. Daß man die Motive in ganz übereinstimmender Weise in zwei verschiedenen Werkstätten verwendet haben sollte, ist doch kaum denkbar. Die Provenienz der Vendelhelme lokal zu bestimmen bleibt weiterer Forschung vorbehalten. Wahrscheinlicher ist es, mit einer Werkstätte von Uppland, als mit einer von Öland zu rechnen.

Wenn wir das Gesagte zusammenfassen, wird das Resultat folgendes:

Die Motive: der Mann, der vor der Wölfin flieht, der Mann mit dem gefesselten Untier – vgl. einerseits Hamidieh, andrerseits den Gladiatorenkämpfer –, der Mann zwischen den stehenden Untieren, die Reiter, die Zweikämpfer, d. h. fünf oder sechs Figurenmotive von Vendel und Torslunda gehen auf Vorbilder zurück, die in dem byzantinisch-vorderasiatischen Kulturgebiete zu Hause sind. Daß hier ein Zusammenhang vorhanden ist und kein zufälliger, muß einleuchten. Aber gilt dies nicht auch prinzipiell von der ganzen Art des figuralen Schmuckes dieser nordischen Gegenstände?

Die Gräber in Vendel, wo die figurengeschmückten Helmbeschläge angetroffen wurden, sind Grab 1, 12 und 14. Alle drei sind aus dem siebenten Jahrhundert; der früheste Helm aus Grab 12 ist längs des unteren Randes mit Tierornamentik in Salins Stil II geschmückt. Nur vorne über den Augenbrauenbogen ist eine figurengeschmückte Platte mit einer Gladiatorenszene.

Auf dem typologisch am nächsten stehenden Helme besteht der ganze Schmuck um den unteren Rand aus kleinen fast quadratischen Platten mit Figurenszenen (Taf. XXVII, 3). Über den Augenbrauenbogen ist ein Mann dargestellt mit einem Tier in Kette, die übrigen Platten zeigen rechts einen von Vögeln begleiteten Reiter, dessen Pferd von einem Mann mit einem Speer in der Hand zurückgehalten oder geführt wird, rechts ein Reiter mit zwei Vögeln, der seine Lanze gegen eine Schlange fällt. Durch Wiederholung des Motives wird die Wirkung eines fortlaufenden Frieses gewonnen, aber einerseits liegt in dieser Iteration einer in sich geschlossenen Szene etwas, das gegen den Charakter eines fortlaufenden Frieses streitet, andrerseits wird der Fries durch die vertikalen Bänder zwischen den Platten abgebrochen. Der Schritt zu einem wirklichen Fries wird erst in dem Helme aus Grab 14 getan (Taf. XXVII, 4). Dieser ist als Typus der jüngste. An der linken Seite besteht der Randring noch aus kleinen quadratischen Platten mit vertikalen Beschlägen dazwischen. An jeder dieser Platten stehen zwei vollbewaffnete Krieger mit nach unten gerichteten Speeren in der Rechten und mit Schild und Schwert an der linken Seite. Ganz dieselbe Darstellung finden wir auf einer der Torslunda-Platten, wo doch die Männer keinen Schild haben. An der rechten Seite des Vendelhelmes sind die kleinen Platten durch längliche Stücke er-

setzt, die jedes nicht weniger als fünf stehende oder gehende Krieger mit schräg nach unten gerichteten Speeren in der Rechten und Schwertern in der Linken aufnehmen (Taf. XXVI, 8). Wir haben hier eine wirkliche Prozession, einen Parademarsch vor uns. Kommt uns nicht diese Komposition wie etwas Wohlbekanntes vor? Erinnert sie uns nicht an byzantinische Mosaiken wie die in S. Apollinare zu Ravenna? Und erinnert sie nicht auch an jene assyrischen und altpersischen Friese, die in der geschichtlichen und offiziellen Kunst von Byzanz zu einem neuen Leben erwachten[12]. Wie in diesen Kunstwerken begegnen wir in dem schwedischen Helmfriese einer vollkommenen und beabsichtigten Uniformität der Tracht, der Haltung, der Bewegung, einem zeremoniösen Rhythmus.

Schweden stand in einer langen und ununterbrochenen Verbindung mit den Ländern der byzantinischen Kunst, und es war die Gelegenheit zu einer allmählich fortschreitenden Entwicklung da, die mit der Aufnahme des einzelnen Figurenmotives als Stirnschmuck an den Helmen begonnen hat, um dann durch Wiederholung einer einzelnen Szene eine friesartige Wirkung zu erzielen und zuletzt zu dem richtigen Prozessionsfriese zu gelangen: in der Tat ein typischer Verlauf, eine Evolution, die mit dem zufällig übernommenen Detail beginnt und mit der bewußten Anwendung des dekorativen Prinzipes endigt. Wir sehen daraus, daß die figurengeschmückten Helme nicht als Importgut anzusehen sind oder als direkte Imitation von ausländischen Typen, sondern daß sie im Norden entstanden sind. Immerhin war es nichts Ungewöhnliches für die byzantinische Kunst, die Trachten mit historischen Figurenszenen zu schmücken. Asterios von Amasia konnte sogar die Eleganten seiner Zeit mit herumwandelnden Wandmalereien vergleichen. Als Beispiel nennen wir das wohlbekannte Bild der Kaiserin Theodora in San Vitale zu Ravenna, wo die hohe Dame an ihrer Tracht eine brodierte Borte mit der Darstellung der Magier hat.

Wir haben in den Figurenszenen der Vendelgräber und in den mit diesen übereinstimmenden der Torslunda-Platten einen Zusammenhang mit der vorderasiatischen und byzantinischen Kultur festgestellt. Gleichzeitig mit jenen Gegenständen tritt in Schweden auch eine andere figurale Kunst auf, die Ähnlichkeiten mit den Bildern der uppländischen Helmbeschläge bietet. Dies ist die Bildkunst, die uns in einem Teil der Bildsteine von der Insel Gotland begegnen. Diese sind von Fredrik Nordin in seinem Aufsatze über die Entwicklungsformen der gotländischen Bildsteine in der Festschrift für Oscar Montelius 1903 zwischen Ende des fünften und Mitte des elften Jahrhunderts datiert worden. Die ältesten sind die nur mit Ornamenten geschmückten Steine, die jüngsten die mit Runen beschriebenen. Die dazwischenliegenden, mit Figuren dekorierten Steine würden nach dieser Chronologie etwa mit dem Vendelfunde gleichzeitig sein. Nordin hat bei einem Stein von Eriks in Bro, der das gewöhnliche, rautengemusterte Segel in einer nachlässigen Darstellung zeigt und darunter einen Mastbaum, das Ganze von Streifen umrahmt, unter anderem einen viereckigen Beschlag aus Bronze mit vier zusammengeflochtenen Tieren gefunden, die auf das siebente Jahrhundert hinweisen. Wenn wir einen Bildstein, wie

den von Stenkyrka in der Altertumssammlung zu Wisby betrachten, kann uns kaum die Ähnlichkeit mit den Figurendarstellungen der Vendelhelme entgehen. Besonders auffallend ist die Übereinstimmung zwischen den Reihen von bewaffneten Männern an dem Steine und auf dem Helme aus Grab 14. Charakteristisch für die Bildsteine wie für die Helme ist die lange gleichförmige Prozession von Figuren, welche den Eindruck einer einzigen Gestalt in vielen Exemplaren machen. Dieser byzantinische Zug ist auf den Bildsteinen mit der für die byzantinische Kunst bezeichnenden Anordnung der Bilder in Zonen übereinander verbunden. Es scheint, als ob die Figurendarstellungen der Bildsteine eine ähnliche Entwicklung von der einzelnen isolierten Szene zu der Frieskomposition, die wir früher bei den Vendelhelmen beobachten konnten, durchlaufen hätten. Anfangs finden wir z. B. zwei Männer mit Speer und Schild gegeneinander gewendet (Wallstena, Martebo) – man vergleiche den Helm mit den Gladiatoren aus Grab 12. Was die Abstammung der Motive betrifft, müssen wir die vielen Beispiele von paarweise gegenübergestellten Tieren, Vögeln und Pferden beachten. Die Enten oder Gänse sind ein beliebtes Motiv persischen Ursprungs. In O. v. Falkes Kunstgeschichte der Seidenweberei ist ein persischer Stoff aus dem siebenten oder achten Jahrhundert abgebildet (Fig. 99 nach Original im Vatikan) und ein Muster von den Reliefs in der Chosroes-Grotte in Taki-Bostan von ca. 600, beide mit Entenmotiv.

Es kann hier genügen, auf den Zusammenhang der gotländischen Bildsteine mit Byzanz gewiesen zu haben, die Geschichte und Bedeutung der Bildsteine im übrigen muß der speziellen Forschung vorbehalten bleiben.

Unsre Untersuchung hat einen Einfluß von der byzantinischen Kulturwelt auf die schwedische Kultur der Vendelzeit, d. h. im siebenten Jahrhundert, festgestellt. Dieser Einfluß wurde bisher in den bildlichen Darstellungen beobachtet. Ist es aber denkbar, daß derselbe sich nur auf diesem begrenzten Gebiet geltend gemacht hätte? Ist nicht vielmehr anzunehmen, daß es sich so verhält, daß die Bildkunst am klarsten seine Abhängigkeit von der fremden Kultur hervortreten läßt und daß eine nähere Untersuchung von diesem Gesichtspunkte aus weitere Resultate erzielen könnte? Hier sollen nur einige Andeutungen und Hypothesen gemacht werden. Bemerkenswert ist das Vorkommen einer Menge Flechtwerk und Bandornamentik auf den Vendelgegenständen. Ornamente dieser Art werden auch mit germanischen Tierbildern gemischt und charakterisieren durch ihre Einwirkung in hohem Grade den Stil II Salins. Salin stellt auf S. 259 in seinem Buche „Die altgermanische Tierornamentik“ die Frage: „Von woher kommen nun diese Bandornamente, die sich neben der einheimischen eindrängen? – – Daß diese Bandornamentik sich hier im Norden entwickelt habe ist nicht glaubwürdig, da sie in verschiedenen Entwicklungsstadien zugleich auftritt.“ – – Und da im Auslande gleiche Erscheinungen vorkommen: dürfte es das richtigste sein die Frage betreffend den Ursprung und die Entwicklung des Bandornaments im Zusammenhang mit der Ornamentik des südgermanischen Kulturgebietes wieder aufzunehmen.“

Haben wir nicht in der Bandornamentik im siebenten Jahrhundert eine Spur byzantinischen Einflusses? Wir brauchen ja nicht an das häufige Vorkommen derartiger Motive in der justinianischen und der darauffolgenden Epoche erinnern[13].

Allzu große Bedeutung darf man doch nicht dem Auftreten von analogen Bandornamenten in der byzantinischen und nordischen Kunst beimessen. Salin äußert S. 340 in angeführter Arbeit, nachdem er über die allgemeine Ausbreitung des Bandornamentes während des siebenten und achten Jahrhunderts in ganz Europa, ja auch auf afrikanischem und asiatischem Boden gesprochen hat: „Eine ähnliche, so weit verbreitete Erscheinung kann man nicht dem direkten Einfluß eines einzigen Volkes zuschreiben, sie muß in Verhältnissen begründet sein, deren Ursache nicht leicht zu ergründen ist."

Größeres Gewicht ist wohl auf das Vorkommen von prachtvollen Emailarbeiten unter den Vendelfunden wie des Pferdezaumes aus Grab 3, ins achte Jahrhundert datiert, zu legen. Diese prachtvolle Arbeit erinnert nicht nur in der angewandten Technik, sondern auch in ihrer kompositionellen Haltung und gewissen Detailformen, wie z. B. den zu Ösen gedrehten Kreisornamenten, an byzantinisches Kunstgewerbe. Aber gleichzeitig wie die meisten Formen von dem, was wir im übrigen im Norden kennen, abweichen, findet man ein Stück mit echt nordischer Ornamentik des Stiles III, freilich vollkommen isoliert und ohne Entsprechendes unter den übrigen Beschlägen des Gegenstandes. Salin, S. 289, zweifelt, ob die Arbeit einheimisch oder fremden Ursprungs ist. Wäre es nicht denkbar, daß es ein nordisches Werk wäre, das von Import und Beeinflussung aus Byzanz abhängig wäre, und können wir nicht auf diese Weise die eigentümlichen Formen erklären?

Eine andere Art von Zierweise die auch Gegenstücke in dem byzantinischen Kulturgebiet hat, ist die in Vendel gewöhnliche Durchbruchsarbeit. Als Parallele zu diesen Gegenständen können z. B. die sogenannten Polykandela, Lampenhalter aus Silber und Bronze gelten – ein paar solche im Britischen Museum sind bei Dalton, angeführte Arbeit, Fig. 41, 395, abgebildet.

Aber nicht nur der Detailschmuck der Vendelzeit zeigt einen Zusammenhang mit der oströmischen Kultur, auch Bekleidung und Bewaffnung bieten, wie es scheint, Analogien zu byzantinischen Verhältnissen. Die auf den Vendel-Platten abgebildeten Helme stammen deutlich von den römischen Helmen mit hohen Kämmen und Wangenschutz. Der runde Typus der Schilder, obwohl für diese Epoche nicht so besonders charakteristisch, kann ja gut als antik angesehen werden. Die langen Trachten der Männer mit den prachtvollen Borten erinnern auffallend an byzantinische Kostüme.

Alles in allem will es scheinen, als ob eine Menge Ähnlichkeiten und Analogien sich an die Beobachtungen schließen sollten, die über den Zusammenhang der Figuren von Vendel und Torslunda mit Byzanz in dieser Studie vorgelegt worden sind. Wenn das Eine oder das Andere in diesen letzten Bemerkungen ganz hypothetischer Natur ist, so mögen sie doch nicht die zuverlässigeren Hauptresultate beeinträchtigen.

Gegen die Annahme eines Zusammenhanges zwischen der Vendelkultur und Byzanz spricht freilich die wohlbekannte Tatsache, daß die Funde von byzantinischen Solidi eben in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts aufhören. Aber andrerseits ist es ja nicht zulässig, aus negativen Prämissen sicher zu schließen – wir wissen ja wirklich nicht, warum die Münzfunde aufgehört haben –, andrerseits ist der Verkehr zwischen Schweden und den dem Szepter Justinians gehorchenden Ländern unwiderleglich in der historischen Literatur nachgewiesen. Brauchen wir die wohlbekannten Erzählungen in dem Werke von Prokop über den Gotenkrieg heranzuziehen, die von der Emigration der Heruler aus Italien nach Thule und der Wahl eines nordischen Königs für die italienischen Heruler berichten? Solche Ereignisse waren natürlich nicht vereinzelt und setzen als Hintergrund intime Beziehungen zwischen Norden und Süden voraus. Von solchen Beziehungen legen auch die Umstände Zeugnis ab, die im Vorausgehenden berührt worden sind.

[1] Gravfältet vid Vendel undersökt av Hjalmar Stolpe. Beskrivet av T. J. Arno. Stockholm 1912.
[2] Festschrift an „Oscar Montelius". Stockholm 1903.
[3] Nagra ord om bilderna pa Torslundaplatarne, in Svenska Fornminnesföreningens Tidskrift 1905.
[4] Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Berlin 1898, S. 19.
[5] Charles Diehl: Manuel d'art byzantin, Paris 1910, S. 253.
[6] Vgl. O. M. Dalton: Byzantine Art and Archeology, Oxford 1911, Fig. 72, 75, 113, 286.
[7] Gazette des Beaux-Arts, Paris 1880, I, S. 247.
[8] O. v. Falke: Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, I, S. 94.
[9] Mélanges d'Archéol. II, 18. – Abbildung bei Falke, ang. Arb . . . – Das Stück ist seitdem abhanden gekommen.
[10] Frédéric Troyon: Bracelets et Agrafes antiques. Mitteil. der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich 1844. – H. J. Gosse, Suite à la notice sur d'anciens cimetières trouvés soit en Savoie soit dans le canton de Genève, Genève 1857. Pl. II. fig. 2.
[11] Hans Graeven: Antike Vorlagen Byzantinischer Elfenbeinreliefs. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsamml. Berlin 1897, S. 18. – Gabriel Millet: L'art byzantin in Michels Hist. de l'art, Paris 1905, I, S. 266. – Molinier, Histoire générale des arts appliqués a l'industrie, I les Ivoires, Paris 1896. – Graeven: Ein Reliquienkästchen aus Priano. Jahrb. der Kunsthist. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses, XX, Wien 1899. – Diehl: Manuel d'art byzantin, S. 347. – Vgl. auch Carl R. Af Ugglas: Gottlands medeltida träskulptur, Stockholm 1915, S. 51, Anm. 4.
[12] Ch. Diehl: Manuel d'art byzantin, Charp. I. – G. Millet in A. Michels Histoire de l'art, I, S. 180.
[13] Vgl. Dalton: ang. Arb., Fig. 18, 31, 67, 68, 86, 247.

JOHNNY ROOSVAL, STOCKHOLM:
PERIODENEINTEILUNG DER KUNSTGESCHICHTE

Das Bedürfnis nach Systematik, das zu Beginn unserer Wissenschaft im 18. Jahrhundert so stark war, wich im Laufe der Generationen einer Gleichgültigkeit. Erst in den allerletzten Zeiten hat man stellenweise ein erwachendes theoretisches Interesse gemerkt. Nach allgemeiner Ansicht erfordert empirisches Arbeiten seinen vollen Mann: es gehört eine ganze Persönlichkeit und ein ganzes Leben dazu, um eine völkische Kunstkultur anzufassen und zu vermitteln. Doch gerade derartige lobenswerte Spezialisierungen mit ihrem, öfters, oder vielmehr mitunter glänzendem Ergebnis verweisen auf die Notwendigkeit einer anderen Arbeitsweise neben und zusammen mit der Spezialforschung hin; ich meine die Arbeitsweise der vergleichenden Kunstgeschichte, zu deren Werkzeug notwendigerweise eine gewisse Systematik gehört. Die läßt sich nicht kaufen, auch nicht irgendwo geschenkt bekommen; ein jeder muß sich sein Werkzeug selbst als notwendige Voraussetzung eines zukünftigen geordneten Arbeitens zurecht schmieden. Gerne zugegeben, daß Systematisierungsversuche an vielen Orten entgleisen können, und daß sie später unter dem Eindruck eines umfassenderen und besser in Besitz genommenen Stoffes verschärft werden können – doch, da nun zeitläufig die Kunst von wenigstens drei Weltteilen einigermaßen bekannt ist, lassen sich wohl auch für Gruppierung der künstlerischen Ereignisse Schlußfolgerungen ziehen. Und dies muß geschehen, falls nicht das reiche Wachstum von Künstlerhistorie und Kunsttopographie für lange Zeit die Forderung nach Überschaubarkeit, die zu einem Wissenschaftsbegriff gehört, unterdrücken soll.

Dies zu betonen ist um so wichtiger, als die Mehrzahl der in späterer Zeit erschienenen, zusammenfassenden Handbücher sich negativ oder lau gegen Periodisierungen verhalten (nicht zu sprechen von dem übrigen Aufbau des Systems). Kapiteleinteilungen mit Stilbezeichnungen als Überschriften kommen wohl vor, aber eher in typographischer als systematischer Absicht. Eine ganz allgemeine Anschauung unter den Verfassern ließe sich etwa so ausdrücken: Die alten Periodenbezeichnungen sind in der Praxis unausweichlich; doch vor der komplizierten unablässigen Entwicklung der Tatsachen haben sie keine wissenschaftliche Bedeutung.
Unter den modernen Herausgebern großer Handbücher ist André Michel (Histoire de l'art, Paris 1905 ff.) bemerkenswert, der sein großes aber doch nur die abendländisch-christliche Kunst betreffendes Unternehmen mit dem Nachweis einleitet, wieso es nun mit der Zeit der Synthese vorbei sei, deren Höhepunkt Hegel und

Taine einmal bezeichneten. Nun verfassen wir zwar Kataloge und Monographien; trotzdem wolle das vorliegende Handbuch den Versuch einer Revue über das gegenwärtige Ergebnis der Materialuntersuchungen liefern, aber nicht ein System – die Zeit sei hierfür nicht reif. – Man weiß, wie nutzbringend Michels Werk wurde; nicht als Systematik (denn diese, wie gesagt, gibt es nicht), auch nicht so sehr als Übersicht der vorhandenen Literatur als vielmehr durch seine Neu-Forschungen, z. B. die Aufsätze über mittelalterliche Handschriftmalerei und Bildnerei, oder jene über die spanischen Kunstkreise. Ebenso verhält es sich mit dem von Fritz Burger angelegten, mehr weltumfassend ausgreifenden Werk „Handbuch der Kunstwissenschaft". In seiner eigenen Abhandlung über die deutsche Malerei hat Burger originelle systematische Gedanken der Feder übergeben. Die Durchführung hat jedoch kaum zu einer Klärung geleitet; wohl aber zur Verrückung altgewohnter Stilrubriken, auch zu einer schärferen Abgrenzung gegenüber Italien, und dies ist nicht wenig. Woermanns „Geschichte der Kunst aller Länder und Völker" ist fast naiv frei von jedem systematischen Bedenken, aber hatte, möchte ich sagen, eben dadurch so glückliche Erfolge in seiner herkulischen Absicht, ein wissenschaftliches Adreßbuch über die Kunst der Erde zu liefern. Es ist dies eine der Arbeiten, für welche die Forscher unseres Faches und unserer Zeit größte Dankbarkeit bekennen müssen.

* * *

Wir geben gerne mit Michel und anderen die unerhörten Schwierigkeiten zu, aus dem lawinenartig anwachsenden universalgeschichtlichen Stoff deduktionsweise die Formeln des Systems zu finden. Wenden wir uns aber ganz bescheiden einem vergleichsweise engen Umkreis zu, unserer Jetztzeit, in der wir den Vorteil haben, uns selbst aufzuhalten, und wo wir uns daher mit unseren Empfindungen sehr wohl zurechtzufinden wissen. Es ist nicht schwer, die Organisation des modernen Kunstlebens aufzufassen, denn dieses macht sehr viel Wesen mit sich. Jeden Tag dringen seine Angelegenheiten mittels einer tausendköpfigen Presse zu allen. Sogar die importanteste Geschmacksfrage, von der es abhängt, ob die dargebotene Kunst gebilligt werden soll oder nicht, ist infolge der Pressekritik eine öffentliche Angelegenheit. Aber die Kunst bedarf nicht bloß der Augen und der Augensympathie der Menschen, sondern auch deren Geldes, ohne das keinerlei materiell bestehende Kunstarbeit denkbar ist. Und das Geld folgt entweder dem allgemeinen Urteil, oder sein Besitzer setzt sich mit der Kraft eines eigenen tyrannisierenden Geschmackes dem des Publikums entgegen; es glückt ihm da öfter die Strömung zu überwinden und das allgemeine Urteil auf seine Seite zu bringen. In jedem Falle ist das Ergebnis ein gleiches: Die Kunst ist in der Regel eine soziale Erscheinung, getragen von Mitgefühl und Machtmitteln der Mitbürger. Einsiedlerartige Künstlernaturen, die mit erstaunlicher und titanischer Stärke in der Einsamkeit schaffen, unabhängig von Gunst oder Ungunst, sind bloß scheinbar vom System ausgenommen – oft wird durch sie eine neue Richtung geschmiedet, deren Erzeugnisse bloß die rechte Zeit abwarten,

um im Triumph auf den Markt gebracht zu werden und in ihres Machthabers Sinne einem ganzen Lande seinen Geschmack aufzuzwingen.
Wir erwähnten die Möglichkeit, daß der Tyrann durch Macht und Eigensinn seine Richtung der Nation aufdrängen kann. Dies hat zur Folge, daß die schon bestehenden Kunstwerke der Mitbürger bereits mit Unwillen betrachtet werden und daß junge Kunstschöpfer in der neuen, bei jenem Tyrannen beliebten Front schon bereit zur Attacke stehen. Darin liegt mit anderen Worten die Geburt einer neuen Zeit. Daß Gewalt immer mitspielt, sei ja hiermit nicht gesagt; ein primärer Motor ist in jedem Falle der Schöpfer des revolutionären Kunstwerkes selbst, der Künstler.

* * *

Über das Tun und Treiben der Künstler am Anfang einer Kunstperiode haben wir Folgendes beobachtet:
1. Künstler schreiben gerne gewisse Eigenschaften auf ihre eigene Fahne und tadeln die Mangelhaftigkeit der Vorgänger eben in dieser Hinsicht. Man hat z. B. Architekten Schule machen gesehen, indem sie Materialechtheit als ihr Prinzip priesen, doch die Putzfassaden und eichenimitierende Bemalung des Kiefernholzes bei den Vorgängern tadelten. Man hört z. B. Maler ihre eigene Farbenschönheit loben und den älteren Perioden Farblosigkeit vorwerfen. Oder sie sprechen von ihrer Komposition und legen ihren Vorgängern absoluten Mangel an Komposition zur Last. Sie sprechen nicht so: meine ältere Generation suchte Farbe, und ich suche Verbesserung derselben; sie komponierten, doch ich komponiere besser. Die Frage ist nämlich nicht nach Veränderung des Tempos gestellt, sondern nach der Gangart selber. Es gilt einen Gegensatz zu suchen, nicht gradweise zu irgendeiner Verbesserung zu gelangen.
2. Beim Flüggewerden einer neuen „Schule" sollte man an einen Anlauf zur Nachfolge eines leitenden Meisters glauben. Doch das Verhalten ist umgekehrt: wie von einer innerlich gleichartig wirkenden Kraft getrieben schwärmt die Jungmannschaft der neuen Richtung in Scharen aus. Bricht sich von den vielen Namen einer im besonderen Bahn, so ist er eher ein öffentliches Sprachrohr der Richtung, ein Klubtischsprecher oder dergleichen als direkt ein „Meister".
3. Wird trotzdem ein Meister als geistiger Führer innerhalb der Kunst oder eines ihrer Zweige ausgerufen, so ist dies ein Ausländer, oder, wenn er ein Einheimischer ist, eine längst verstorbene Größe, die sozusagen adoptionsweise zum Stammvater erhoben wird.
Dem Geschichtsforscher, der mit freigebigerem Interesse an dem ästhetischen Programm vieler Zeiten teilnimmt, können einseitige Künstlerurteile minderwertig erscheinen. Es liegt selbstverständlich eine Begrenzung in diesen Atelierrubrizierungen, die oft nicht über den praktischen Zweck des Augenblickes hinausragen, sondern die eigene Clique in der Absicht einer Verteidigung oder Propaganda umzäunen

möchten. Gleichwohl wohnt diesen Rubrizierungen eine grundlegende Bedeutung inne, die um so wertvoller ist, als die Künstler doch, wenn nicht immer die besten Richter, so doch die Hauptzeugen in künstlerischen Fragen sind.

* * *

Hierzu einige alltägliche Erfahrungen von Sammlern und aus der Handelswelt. Keine Erscheinung ist gewöhnlicher, als daß eine eben abgeschlossene Periode niedrig in ihrer Preislage steht. Doch sobald eine fernere Periode um sie wuchs und ebenfalls zum Abschluß kommt, steigt die erstere wieder im Werte. So werden jetzt Möbel des XVIII. und frühen XIX. Jahrhunderts gleich Antiquitäten berechnet, hingegen jene des späteren XIX. Jahrhunderts noch immer mißachtet. Hier dämmert das Gesetz vom rhythmischen Verlauf der menschlichen Geschmackskurve, das von allen kunstwissenschaftlichen Systematisierungsgedanken am allgemeinsten, wie wir sofort näher sehen wollen, angenommen wird – doch eben deshalb mit großem Mißtrauen betrachtet werden muß.

* * *

Wollen wir das bisher Gewonnene zusammenfassen.

A. Die Kunst ist in ihrer vollen Entfaltung nicht das eine oder andere Einzelkunstwerk, sondern ein Organismus von vielen solchen in den verschiedenen Kunstarten. Wir nennen denselben „Periode" oder „Stil" und ziehen ihm räumliche und zeitliche Grenzen. Zu diesem Organismus gehört ein Substrat vom Publikum; denn die Kunst ist eine soziale Erscheinung, geistig und materiell mit einer machthabenden Gemeinschaft verknotet.

B. Die Kunst, die in ihrer genannten idealen Vollentwicklung einmütig ein Ideal anstrebt, wechselt bei gewissen Gelegenheiten ihr Antlitz. Der alte Stil stirbt, eine neue Periode bricht an. Im Gegensatz zu einer älteren Anschauung, welche die Periodenbildung für eine künstliche Annahme hielt, behaupten wir, den Zeugnissen der modernen Kunst entsprechend, daß es Schwellen im Kunstwerden gibt. Die Schwelle ist gekennzeichnet durch Abneigung der Zeitgenossen gegen das, was jenseits, und Lust für das, was diesseits der Schwelle liegt. Das Diesseitige ist in einer oder anderer Wesenheit immer eine grundsätzliche Stellungnahme zur vorausgehenden Zeit. Die Aufschließung einer neuen Periode nennen wir Epoche, Epochenbildung.

C. Die Epoche knüpft stets an ein fremdes oder älteres Kunstelement an; mit anderen Worten, ein von ferne her kommendes Ferment ist für Periodenbildungen notwendig.

D. Diese öfters wiederholte Anknüpfung an einen älteren einheimischen Künstler deutet an, daß gleichartiger Geschmack nach einer gewissen Zwischenzeit wieder

auftauchen möchte. Inwiefern die Wiederkehr deutlich mit solcher Sicherheit und solcher Regelmäßigkeit vor sich geht, daß sie als rhythmisch bezeichnet werden kann, geht aber aus den Erfahrungen nicht mit Gewißheit hervor.

* * *

Wir kehren von den Erfahrungen des modernen Lebens zu den Büchern zurück. Wir erwähnten bereits die Kühle mit der die jetzige Kunstwissenschaft Periodeneinteilungen begegnet, während sich ältere Kunstforscher, sowie die älteren Historiker überhaupt eher übertrieben logische Zeiteinteilungen angelegen sein ließen. Wir erwähnten auch, daß man in allerletzter Zeit auf dieser Linie zu arbeiten anhebt. Hierbei hat sich die Archäologie als Schwesterwissenschaft der Kunstgeschichte besonders ansgezeichnet. Doch vor allem finden wir bei vergangenen Generationen von Kunsthistorikern verschiedene Theorien einer Periodenbildung.
Der Vater der Kunstwissenschaft, Johann Joachim Winckelmann, leitet das 1. Kapitel in „Geschichte der Kunst des Altertums" (herausgegeben 1764) mit den Worten ein: „Die Künste haben, wie alle Erfindungen, mit dem Notwendigen angefangen; nachdem suchte man die Schönheit, und zuletzt folgte das Überflüssige: diese sind die drei vornehmsten Stufen der Kunst." Er führt des weitern seine Theorie aus, und, indem er sie auf die neuere Zeit anwendet, äußert er sich: Die 1. Periode der Griechen ist „gerade und hart", sie liegt vor Phidias; die 2. ist „groß und kantig", sie reicht bis Praxiteles; die 3. ist „schön und fließend", sie umfaßt Praxiteles und Lysippos; die 4. weist Nachahmer auf, sodann tritt der Verfall ein. Dieser Verlauf wiederholt sich, sagt Winckelmann, in unseren Tagen. Hier entspricht der Zeitabschnitt vor Raphael der ersten griechischen Periode; die Raphaelsche Zeit korrespondiert mit jener des Phidias, die Praxitelische mit Guido Reni; schließlich kommt das Zeitalter der Nachahmer, das von den Carracci vertreten wird.
Luigi Lanzi († 1810) der für die Geschichte der italienischen Malerei Grundlegendes leistete, unterscheidet in seiner „Storia pittorica d'Italia" innerhalb der florentinischen Malerei 1. einen harten, „naturalistischen" Stil ungefähr bis zum Ende des XV. Jahrhunderts; 2. eine durch Regeln verbesserte Kunst, die Lionardo, Michelangelo u. a. m. umfaßt; 3. die Zeit der Michelangelo-Nachahmer; 4. eine Verbesserung der Kunst durch Eintritt eines malerischen Stils; 5. Pietro da Cortonas Nachahmer. Offenbar nach Winckelmanns Periodensystem geordnet, findet sich auch hier die Wiederkehr von Nachahmerperioden vor. Bemerkenswert ist daneben Lanzis Charakterisierung verschiedener geographisch begrenzter Schulen: die florentinische läßt Kolorit vermissen, weshalb sie Raphael Mengs melancholisch hieß, hingegen wird Sienas Malerei als eine „lachende" gekennzeichnet. Florenz sei überhaupt mehr naturalistisch, entbehre antike Schönheitsschulung, stehe aber allen italienischen Schulen voran in scharfer genauer Zeichnung, was seine Grundlage in der nüchternen Schärfe des Florentiner Charakters habe. Man beobachte, wie hier plötzlich ein neues Einteilungsprinzip auftaucht, das geographische.

Séroux d'Agincourt, grundlegend für mittelalterliche Kunstgeschichte, behandelte in vier Folianten (1811–1823) mit einem noch heute nützlichen, großen Stichmaterial sein Werk. Er sah in der Geschichte drei Großabschnitte. Der erste umfaßt die Kunst von der Zeit ihrer Erfindung bis zum Verfall, mit anderen Worten ägyptische, griechische und römische Antike. Der zweite jene vom Verfall bis zur Erneuerung: altchristliche und mittelalterliche Kunst. Der dritte reicht von der Erneuerung bis zu unseren Tagen: Renaissance und Folgezeit. Die erste Großperiode hat Winckelman bearbeitet, die dritte liegt durch Schriften und Reproduktionen hinreichend geklärt vor, meint d'Agincourt. Aber die zweite Periode, diese dunkle, deren die Zeit selbst sich zu schämen scheint, und deren Spuren sie daher jeden Tag zu verwischen trachtet, bleibt für Agincourt übrig; er stößt wahre Hamletseufzer über sein düsteres Los aus, auf Grund dessen er die mittelalterliche Zeit wieder an den Tag winden muß, während der glückliche Winckelmann „optimam partem elegit". Indessen erleichtert er sich die schwere Bürde dadurch, daß er sich auf Italien beschränkt; mit Berufung auf Winckelmanns Beispiel, der sich mit einer ausführlichen Behandlung des Hauptgebietes, Griechenland, begnügte. Denn Italien entspricht ja, meint d'Agincourt, für die neuere Zeit vollkommen der Stellung Altgriechenlands als bevorzugte Kunstnation.

Die ästhetische Systematik des XIX. Jahrhunderts hat mehrere Male dem von Winckelmann begründeten Einteilungssystem ihre philosophische Sanktion erteilt. Nach Hegel folgt einer „strengen" Kunstauffassung stets eine „idealistische", die in der Folge von einer „behaglichen" abgelöst wird. Von Ästhetikern unserer Tage führe ich Conrad Lange an, der idealistische und naturalistische Auffassung wechseln läßt. Nach Cohn-Wiener tritt nach einer konstruktiven Periode stets eine dekorative und schließlich eine rein ornamentale auf.

Unter den systematischen Lehrgebäuden der eigentlichen Kunsthistoriker ist jenes Heinrich Wölfflins von besonderem Interesse. Seine Schriften haben ja eine außerordentliche Bedeutung für die Arbeitsweise besonders in der deutschen und schwedischen Kunstforschung gehabt. In „Die klassische Kunst" hat er allerdings seinen Beobachtungen keine allgemeine Gestaltung gegeben; doch weist er in seinen Formulierungen des Überganges vom XV. Jahrhundert zur „klassischen Kunst" Schritt für Schritt nach, wie die Eigenheit eines Zeitlaufes von deren Gegensatz im nächsten beantwortet wird. Sprödigkeit wird durch Festigkeit abgelöst, Schmalheit durch Breite, Asymmetrie durch Symmetrie; er stützt dadurch unseren vorhin angeführten Satz, wonach gewisse wesentliche Eigenschaften des veralteten Stiles sich bei Eintritt der neuen Periode in das Gegenteil umsetzen. An der Hand einer späteren Arbeit „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" ist Wölfflin zur Formulierung der Gesetze geschritten, obwohl er sein Gebiet auf die europäische Kunst nach 1400 beschränkt. Die Darstellung ist an und für sich außerordentlich wertvoll und als Interpretation gewisser Kunstwerke glänzend. Er baut auf Grund eines Drei-Perioden-Systems auf: Jungrenaissance, Hochrenaissance, Barock. Gleichwohl gelangt er

dazu, den Wert seiner Grundlagen gering zu schätzen. „Namen," nennt er sie, „die wenig besagen und in ihrer Anwendung auf Norden und Süden notwendig zu Mißverständnissen führen müssen, die aber kaum mehr zu verdrängen sind." Nach der müden Resignation dieses letzten Satzes gegenüber einer allgewaltigen Sprachgewohnheit liest sich (S. 244) erfrischend eine klare und feste Forderung nach logischer Ordnung: „Für uns ist es eine Forderung intellektueller Selbsterhaltung, die Unbegrenztheit des Geschehens nach ein Paar Zielpunkten zu ordnen." Dennoch kommt auch hier Zweifel am absoluten Werte des eignen Vorhabens zum Vorschein – „alles ist Übergang und wer die Geschichte als ein unendliches Fließen betrachtet, dem ist schwer zu entgegnen". Ohne Frage tut Wölfflin recht seiner eigenen Systematik zu mißtrauen. Es gibt zu wenig Fächer in seiner Registriermaschine, welche besonders durch den Mangel einer geographischen Begrenzung der Kunstgebiete leidet. Trotzdem sind seine „Grundbegriffe" in hohem Grade geeignet, wissenschaftlich den kunstgeschichtlichen Begriffsvorrat durchzuseihen und zu bereinigen, zumal derselbe mehr als die Vocubalarien anderer Wissenschaften schwer im journalistischen und schöngeistigen Verkehre mißbraucht worden ist.

Schefflers „Geist der Gotik" ist sowohl als Dolmetscher gewisser Kunstwerke, wie auch als literarische Form eine ausgezeichnete Arbeit; sie unterhält beim Lesen und befruchtet die wissenschaftliche Phantasie – ein Buch gewissermaßen in Wölfflins Geist. Scheffler sieht in den Kunstereignissen eine Schwingung zwischen Affektbetonung, expressives, wofür er den Begriff „Gotisch" in Anspruch nimmt, und Harmonie, Ruhe, schöner Form, wofür er die Bezeichnung „klassisch" gebraucht.

Vielfach spukt in der Gegenwart ein gleichartiges Begehren nach einer vereinfachten Erklärung durch Annahme eines rhythmischen Wechsels in 2, 3 oder 4 Schrittakten. Ich erinnere z. B. an des schwedischen Dichters Werner von Heidenstam geistreiche Broschüre „Germanität und Klassizismus", sowie an des schwedischen Lyrikers und Kunsthistorikers Oskar Levertin Reflexionen über den „klassischen Passatwind", der in regelmäßiger Zwischenzeit die europäische Kunst befruchtet (in Lafrensen d. J., das Kapitel über Neuklassizismus).

Unter den Weltgeschichtsperiodikern der Archäologie ist W. Deonna bemerkenswert, der in unserer nachantiken Entwicklung eine einzige Periode sieht; die entsprechenden älteren Perioden sind zunächst die Antike, weiter zurück der kretensische Kunstkreis und ganz entfernt die paläolithische Jägerkunst. Die Perioden sind durch ihre Höhepunkte ausgeprägt und es ist offenbar der Naturalismus, der im rhythmischen und weltgeschichtlichen Verlauf den Wellenberg bildet.

Hinsichtlich einer archäologischen Einteilung verfällt man indessen in erster Hand auf das Dreiperiodensystem, wie es in außerordentlicher Klarheit von Montelius durchgearbeitet wurde. Hier entstehen die Hauptepochen, durch Einführung eines neuen Materials gebildet: Bronze, beziehungsweise Eisen. Dieses System betrifft jedoch eine rein chronologische Abstufung: nicht unmittelbar eine Umgrenzung von Kultur-

einheiten, noch weniger von kunstgeschichtlichen Vollwerten. Es ist ein Gegenstück zu Linnés Sexualsystem, und gleich diesem von unschätzbarer Bewertung als Arbeitswerkzeug. Doch ist es, ebensowenig wie das Linné'ische, kein natürliches System. Um Montelius' Periodenfolge zu einer kunstgeschichtlichen, organischen Einteilung abzuändern, bedarf es denn doch im allgemeinen nur einer Zusammenlegung gewisser Klein-Perioden zu größeren Zeitabschnitten. Schon jetzt können wir aus seiner klaren Geschichtsdarlegung Schlußsätze ziehen, die unsere obengenannte Auffassung über Kunst in ihrer vollen Enthaltung als einen sozial bedingten, homogenen Organismus mit zeitlichen und räumlichen Grenzen bekräftigt.

* * *

Wir haben mit einigen Beispielen aus der Literatur gezeigt, wie kühl sich in der Regel die moderne Kunstgeschichte zu dem Periodisierungsproblem verhält. Man kann wohl mehrere Gründe hierfür annehmen. Die alten ursprünglich Winckelmannschen Prinzipen waren auf Griechenland und Italien zurechtgeschnitten und wurden schließlich mit unglücklichem Zwang für den nicht gleichmäßig und nur knapp bekannten Denkmälervorrat Europas verarbeitet. Der neuzeitliche Kunstforscher steht bis zu den Knien in einem neuen und weitläufigen Material. Bei der Erntearbeit auf diesem buchstäblich oft tropischen Felde wurde dasselbe in ein ganz andres Einteilungssystem gezwängt, in das geographische.

Der neue Denkmälervorrat ist in der Regel nicht von Kunsthistorikern, sondern von Geographen, Ethnologen und Archäologen entdeckt worden. Also von Personen, für die in Feldarbeit ausgeprobte Methoden (u. a. die geographische Artikulierung) selbstverständlich sind. Und nicht bloß entdeckt wurden neue Dinge; sie sind auch in großer Ausdehnung von Geographen, Ethnologen und Archäologen bearbeitet worden. Die geographische Einteilungstheorie, die im übrigen schon frühzeitig (innerhalb des italienischen Gebietes), wie wir schon sahen, von Lanzi angenommen und später besonders stark von Taine festgelegt, philosophisch von Spencer unterstützt wurde, ist auf eine großartige Weise in unseren Tagen durch die genannten Fächer in Anspruch genommen worden.

Das neue Material, das also lange in den ordnungschaffenden Händen der geographisch Denkenden lag, blieb eben dadurch in seinem klimatischen, ethnischen und sozialen Milieu festverankert und war daher von Anfang an mit gutem Kommentar zurechtbereitet; ausgenommen war zwar die Berücksichtigung der künstlerischen Gesichtspunkte. Als die Kunsthistoriker spät aber endlich doch ihre großen Scheuklappen abnahmen, fanden sie nicht bloß den Stoff, sondern auch seine Einteilung als Geschenk vor.

Man möchte glauben, daß eine derartige aufgezwungene Sichtung die alte Winckelmannsche Rhythmik bedenklich verrücken mußte. Doch merkwürdig genug, keinerlei Störung ereignete sich in dieser Hinsicht. Es beruht dies darauf, daß der neue „ethnographische "Kunstvorrat ganz einfach gar nicht in engere Berührung mit dem

alten „klassischen" geriet. Das Rückgrat der Weltkunstgeschichte verblieb noch immer Griechenland-Rom, alles andere waren peripherische Ereignisse von Seltsamkeitsart.

* * *

Die Auffassung der Kunstgeschichte als Ganzes ist also weit entfernt von einer Einheitsauffassung. Es liegt eine unlogische Vermengung zweier widersteitenden Systeme vor. A) Die Raumeinteilung, bei der die Grenzen ungefähr mit den Grenzen der Völker zusammenfallen. C) Die Zeiteinteilung, bei der die Skandierung nach rhythmischen Grundsätzen folgt, und die bei den verschiedenen Verfassern wechseln. Die Systeme A und B sind nicht untereinander verarbeitet. Das letztere ist in großem Maßstabe einzig auf die griechisch-italienische Kunst angewendet, das erstere auf den übrigen Erdkreis. Bloß auf künstliche Art werden die beiden voneinander getrennten Gruppen durch ein Hilfsmittel zusammengehalten: den Begriff „Einfluß".
Vom „Einfluß" wußte schon die Kritik in der antiken Welt. In unserer Zeit gibt es keinen willfährigeren Terminus, für Historiker wie für Kritiker. Kaum ein Ausstellungsbericht kann den Begriff des „Einflusses" entbehren; gewaltsam wird er mißbraucht. Doch für den Kunsthistoriker ist er besonders wertvoll. Er ist das einzige Mittel, um eine wenigstens scheinbare Ganzheit zuwegezubringen. Aufrichtig gesagt, wird diese Universalmedizin im allgemeinen auch von den besten Köpfen auf quacksalberische Art angewendet. Die Weltkunstgeschichte liegt in den modernen Handbüchern als eine Menge von nationalen Sonderungen vor, die unvollständig und unorganisch durch eine Anzahl planlos querlaufender Stützen („Einflüsse") vernagelt und zusammengetischlert sind.

* * *

Es ist Zeit, jetzt alle unsre aufgefundenen Faktoren auf den Tisch zu legen: Die geographische Einteilung, den rhythmischen Wechsel in der Ausdrucksweise, die Einflüsse, wobei wir besonders an solche Einflüsse erinnern, die aus älteren inländischen oder modernen ausländischen Erscheinungen bestehen und die als Ferment neuer Stile dienen. Dann steht folgendes Totalbild als Ergebnis vor uns.
Die Kunstentwicklung läuft in vielen Flußbetten verteilt, die wir Kunstbezirke nennen könnten, und deren Grenzen oft, aber nicht immer mit denen der Völker übereinstimmen. Innerhalb jedes einzelnen verzweigt sich die Entwicklung in eine Reihe verschiedener Strömungen, ebensoviele als es künstlerische Ausdrucksarten gibt. Jede Strömung fließt in rhythmischer Wellenbewegung, die zu äußerst auf einem psychischen Gesetze des menschlichen Abwechslungsbedürfnisses beruht. Es ist nicht gesagt, daß alle diese miteinander parallelen Strömungen im selben Bette eins und gleichförmig in ihrer Wellenbildung sind. Berge und Täler können ja alternierend verteilt sein, so daß das graphische Gesamtbild des Verlaufes eine gleich dichte Verflechtung aufweisen würde. Ich glaube, daß ein solcher Verlauf für viele Natur-

völker typisch ist, sowie im allgemeinen innerhalb abgesonderter Gebiete ohne Verkehr mit anderen Nationen. In entwickelten, fester organisierten Gemeinschaften mit normalen Handelsverbindungen hingegen, wo die Kunst ein soziales Ereignis ist, werden die wichtigsten Ausdrucksmöglichkeiten zu einem Zusammenwirken gezwungen, d. h. sie addieren sich zu einer gemeinsamen Flut. Der Konservatismus, welcher in der Abhängigkeit vom Publikum, d. i. in der sozialen Funktion der Kunst bedingt ist, hält die Welle innerhalb einer relativ langen Zeit auf ihrer Höhe schwebend. Das menschliche Abwechslungsbedürfnis hat nicht in sich selbst Kraft genug, um sowohl den Wellenberg herabzustürzen, als auch einen neuen aufzurichten.
Unter solchen Verhältnissen entstehen keine Epochen. Es würde ja theoretisch möglich sein, aber ich kenne keinen Beweis solcher Parthogenese einer Periode. Es bedarf eines externen Elementes zur Auslösung der neuen Kraft – oft von außen kommender Einflüsse, oft auch des einheimischen Wiedererwachens älterer Geschmacksrichtungen, was bald als „archaisierender Stil", bald als „Renaissance" bezeichnet zu werden pflegt. Einfluß von außen bedeutet, daß eine gewisse Strombildung in einem gewissen Umkreis so stark aufwellt, daß sein Tosen über dessen Grenzen hinaus in einem anderen Umkreis vernommen wird und dort gleichgeartete schlummernde Strömungen zum Hochgang erweckt werden. Die so anschwellende Wellenbewegung wird leitendes Instrument im Orchester und reißt die übrigen mit sich. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Künste sammeln sich in einer mehr oder weniger bewußt verspürten Absicht: die Epoche ist gebildet, die neue Periode ist da. Sie stellt nun eine neu anschwellende Wellenbewegung vor, die eine zusammengesunkene alte ersetzt – ein vieltöniges, aber doch einheitlich lebendes gewaltiges Kunstwerk, und ein Formenausdruck, dem die Seele der ganzen Nation innewohnt.

* * *

Die Periode, aufgefaßt als ein lebender Organismus, der seine Glieder über einen bestimmten zeitlich und räumlich begrenzten Umkreis ausspannt, wird am besten durch den Eindruck illustriert, den wir heutigentags in solchen Orten verspüren, welche einen gewissen Zeitniederschlag und dessen Richtung besonders glücklich bewahrt haben. Solche, ich möchte sagen „versteinerte" Perioden sind Florenz für Italiens Quattrocento (dessen Abgrenzung wir hier nicht behandeln können) Versailles für das Frankreich Ludwigs XIV., Escorial für Spanien unter Filipp II. Ein gutes Beispiel für Periodenwechsel und Epochenbildung ist jene Schwingung die der magerbleiche niederländische Stil des XVI. Jahrhunderts zu seinem Gegensatz, den feistfarbenreichen Gestalten der Rubensperiode vollzieht. Ferment für die Epochenbildung war ohne Frage der besonders durch Rubens vermittelte venetianische Einfluß. So gehen in Schweden die Kurven und die Assymmetrien des Rokoko in die Geradlinigkeit und die Regelmäßigkeit des Gustavianischen Stiles über: Ferment ist der klassizistisch italienische Einfluß, und eben hier können wir auf gewisse persönliche Träger der Beeinflussung hinweisen: Der König Gustav III., Masreliez,

Ehrenswärd, Sergel u. a.; auch sehen wir in der italienischen Reise des Königs den Verlauf der Epochenbildung mit vorgezeichneter Deutlichkeit. In die Geradlinigkeit des „Gustavianismus" klingt ferner ein Echo der dem Rokoko vorausgegangenen Periode herein, die Zeit Karls XII., deren rechtwinkliges Bandornament vom Typus Bérain seinerseits den Gegensatz hierzu, das weiche biegsame Akanthusblatt (Typus Lepautre), abgelöst hat.

* * *

Natur und Werdegang der Periode sind hiermit in Kürze hinreichend angedeutet. Doch muß eine Sonderfrage beachtet werden: das zeitliche Ausmaß einer Periode. Wir kennen solche aus ältester Zeit, die ein Jahrtausend, aber auch mehrere umfassen, und wir sehen Perioden in unseren eigenen Tagen von 15 oder nur 10 Jahren. Können diese alle als Organismen gleicher Art gelten? Eine ist ein Elefant, die andere eine Mücke. Indessen zeigt es sich in der Mehrheit der Periodensysteme, daß ältere Zeitabschnitte in der Regel länger, spätere kürzer sind. Vielleicht wendet jemand ein, daß die Abschnitte uns deshalb so dicht in der Neuzeit zu wechseln scheinen, weil wir ihre Erzeugnisse so wohl kennen; die großen Maße der Vorzeit dagegen beruhen auf unserer geringeren Kenntnis derselben. Gewiß mag das teilweise stimmen. Indessen taucht hier ohne Zweifel ein Gesetz auf: je näher von uns, desto kürzere Wellenlängen. Das Gesetz kann besser umschrieben werden. In den archäologischen Streitfragen über die absolute Datierung innerhalb des Bronze- und Eisenzeitalters sind besonders von Montelius und Sophus Müller die Verkehrswege behandelt und den Datierungen zugrundegelegt worden. So läßt Montelius die 2. Periode der Bronzezeit, deren Formen einen Zusammenhang mit der minoischen Kunst aufweisen, ebenso lange Zeit nach den entsprechenden Kunstformen Kretas ihren Anfang nehmen, als die kulturelle Verkehrsvermittlung zwischen Kreta und Schweden benötigt hat. Die Kommunikation ist ja Voraussetzung eines Einflusses; je schlechter die Verkehrswege, desto sehwerer, desto mehr verspätet kommt die entsprechende Epochenbildung zustande. Das Gesetz muß also so ausgedrückt werden: je besser die internationalen Verbindungen , desto rascherer Periodenwechsel. Nun hat der Verkehr aber noch mehr zu sagen. Die Epochenbildung wird dadurch erleichtert, daß sich ein Bedarf nach ihr einstellt, d. h. ein Bedürfnis nach neuen Formen; die Voraussetzung hierfür jedoch sind gute innere Verbindungen. Die Kunst ist nämlich in ihren Haupterzeugnissen, worauf des öfteren hingewiesen wurde, sozial. Sie kann also nicht abgenutzt werden; oder das Ermüdungsmoment gegenüber gewissen Formen kann nicht eher eintreten, als ein bedeutender Teil des Volkes den betreffenden Stil erlebt hat. Wenn Menschen viel reisen, wenn Kunstwerke sich örtlich verschieben, oder wenn sie vervielfältigt werden und dadurch verbreitet, dann werden die Stilprodukte rascher abgenutzt, oder eher abgeschaut – und dann wird die Zeit reif für Geburt eines neuen Stiles. Im Steinalter waren sowohl die zwischenvölkischen, wie die inneren Verbindungen gegebenermaßen schlecht; in der übrigen

vorgeschichtlichen Zeit gab es einzelne Handelswege zwischen Norden, Süden und Osten. Der Handelsbetrieb und die kirchliche Gemeinschaft schufen bessere und regelmäßigere Verbindungen zwischen In- und Ausland; in der Neuzeit sind die Erfindung der Buchdruckerkunst und, was unser Land anbelangt, die großen schwedischen Kriege im XVII. Jahrhundert eine Vermittlung gewesen. Schließlich erhielten wir die Eisenbahn, die Photographie und die Autotypie mit Postversendung. So schrumpfen auf ganz natürlicher Grundlage die Perioden bis auf das Zeitmaß eines Jahrzehntes gegenüber jenen eines Jahrtausends zusammen. Entwicklung des Verkehrswesens und Beschleunigung der Periodenbildung stehen in geradem Verhältnis.

* * *

Noch muß ein weiterer Grundbegriff klargelegt werden. Was ist unter einer geographischen Kunstbegrenzung zu verstehen? In der Regel wird sie in unbegreiflicher Bequemlichkeit als mit den gegenwärtigen staatlichen Grenzen zusammenfallend aufgefaßt. Das führt zu wunderlichen Anomalien, z. B., wenn man den im Mittelalter unbekannten Begriff des Königreichs Italien, wie es nun besteht, die Umrahmung z. B. der Kunstgeschichte des Quattrocento bilden läßt. Zum mindesten seien die damaligen staatlichen Grenzen mitbestimmend! Wie anders könnte Venedig in seinem Zusammenhang mit den Kunstwerken der übrigen mächtigen Besitzungen der Seerepublik, Dalmatien und Istrien, begriffen werden! Burkhardts schiefe Urteile über die venezianische Baukunst, die nur von seinem florentinischen Beschauerpunkte aus erklärlich sind, wären anders ausgefallen, wenn Venedig für sich als Mittelpunkt einer halborientalischen Kunstwelt behandelt worden wäre. Jedoch nicht allzeit geben die politischen Grenzen richtige Fingerzeige. Die Normandie muß im Zusammenhange mit England nicht bloß ab 1066 betrachtet werden, da beide einen gemeinsamen Herrscher hatten. Die See vereinigt, die See ist das beste Verbindungsglied. So spielt auch die Ostsee eine vereinigende Rolle, und es ist ein Fehler, der bloß durch die den schwedischen Kunsthistorikern erst so kurz vergönnte Arbeitszeit entschuldigt werden kann, daß noch nicht Schwedens baltische Irredenta kunstgeschichtlich abgesteckt wurde. Daß Aland und große Teile Finnlands dazu gehören, ist höchst wahrscheinlich; aber auch die Ostseeprovinzen und Norddeutschland stehen durch bestimmte Zeiträume in einem und demselben Block mit Schweden (vgl. Gunnar Ekholm, Das baltische Kulturgebiet, Fornvännen, Stockholm 1920, S. 207). Ich vermute, daß Dänemark für längere Zeiten des Mittelalters Mitglied derselben Einheit war, nicht aber Norwegen, dessen Kunstgrenzen doch andererseits stellenweise in jene des jetzigen Schwedens übergehen. Im ganzen sind die Grenzen zwischen den beiden ehemaligen Unionsstaaten in Kunstbelangen so fest aufgerichtet, wie sie mit großer Bestimmtheit schon während der Völkerwanderungszeit abgesteckt worden sind (vgl. Sune Lindquist in der Festschrift für Oscar Montelius).

Wohlgemerkt, hier ist Kunst überall im Sinne der „höheren Stände" gemeint – Artur Hazelius' Formulierung, da er die Sammlungen seines Nordischen Museums in Kultur-

denkmäler der höheren Stände und des Bauerntums einteilte. Wir operieren also stets automatisch mit einer Begrenzung nicht bloß der Kulturnationen, sondern auch mit einer solchen innerhalb jeder Nation oder gleichgearteten Gruppen, so daß bloß ein gewisser Kern, die Kunst der Machtbesitzenden, zur Behandlung gelangt. Dieser Ausdruck soll natürlich nicht als tendenziös zum Vorteil oder ironisch zum Nachteil gesetzt sein; er charakterisiere bloß eine Tatsache, mit der wir zu rechnen haben. Natürlich liegt das Studium von Bauern- und Naturvolkskunst gleichfalls innerhalb des Bereiches „Vergleichende Kunstgeschichte" sowie das Werden aller anderen vom Mittelpunkte des sozialen Lebens abgesonderter Kulturen, die bald Bedeutung als Reste älterer Perioden, bald als erste Keimbildungen künftiger Perioden haben. Doch, das hier vorgelegte System sieht von derlei bis auf weiteres ab.

* * *

Während des Mittelalters bemerkt man einige Male die Tendenz zur Bildung von künstlerischer Weltvorherrschaft, z. B. die der Isle de France-Gotik, deren Geistesgröße mit Welteroberergewalt völkische und politische Grenzen durchbrach, aber doch vielerorts an dem in physisch-geographischen Verhältnissen begründeten, teils abweisenden, teils umbildenden Widerstand nationaler Formen scheiterte. Das Ergebnis der mächtigen französischen Wellenbewegung war also nicht eine erobernde Veränderung der Kunstgrenzen ganz Europas sowie der Kreuzzugsgegenden, sondern ein befruchtender Einfluß bei einer Menge von Völkern; wobei neue mächtige Wellenbewegungen zustandegebracht wurden, mit anderen Worten normale Epochenbildung. In der Neuzeit machen sich solche imperialistische Erscheinungen besonders bei den in der Hofkultur wurzelnden und aufgezüchteten französischen Stilen Ludwigs XIV. und seiner Nachfolger bemerkbar. So tritt dies auch an dem Zusammenfluß von schwedischer und französischer Kunst, z. B. in der Zeit eines Roslin oder Hall hervor. Doch sind dies Episoden. Im allgemeinen halten sich die nationalen Grenzen aufrecht und hier wie im Mittelalter fertigt der imperialistische Anlauf nur normale Epochenbildungen in den umliegenden Kunstkreisen. Ich glaube, daß die geographischen Grenzen in der Regel auch noch in unseren Tagen eingehalten sind, und daß zur Zeit jeder einzelnen Nation Europas auch ein eigener Kunstkreis entspricht, obwohl er nicht präzis mit den politischen Grenzen zusammenfällt. Andererseits erscheinen alle Verkehrsmittel erhöht, die, wie wir sahen, Periodenbildung beschleunigen und gleichzeitig an einer Verwischung der Grenzen arbeiten: sowohl zwischen den Kunstkreisen, als auch zwischen den Perioden. Damit verschwindet jener von uns „Periode" genannte Organismus, die große, geographisch und zeitlich begrenzte Einheit aller Künste. Eine Zersplitterung in Kleinpersönlichkeiten droht, eine Sammlung zu größeren Einheiten erscheint in der Zukunft unmöglich gemacht. So geht unsere Betrachtung scheinbar in eine Götterdämmerung der Kunst hinein... Es erübrigt jedoch, die Feststellung, wie weit die Kunst selber ihr Heil in zweierlei Mitteln fand. Erstens hat unsere Zeit die Tendenz, im Studium des eigenen histo-

rischen Materials (inklusive der Volkskunst) völkische Grenzen gegen die unaufhörlichen Einebnungsversuche äußerer Einflüsse stärken zu wollen. Dadurch kommt es möglicherweise zur Aufrichtung einer Stabilität, die das Gemäuer gegen tägliche Beinflussungen schützt und bloß solchen wirklich bedeutenden Bewegungen Einlaß gewährt, die kräftig genug sind, um eine Neugeburt von bestehender Lebenskraft mit sich zu führen, d. h. eine normale Epoche zu bilden. Das andere Heilmittel liegt in dem weitgehenden modernen Interesse für die Kunst anderer Weltteile, für ostasiatische, indische, afrikanische, transozeanische und ozeanische Kunst. Solche von fernher dringende Geschmackswogen heben sich, dank ihrem fernen Ursprunge, von der stumpfen Alltäglichkeit ab. Wo sie erscheinen, enthalten sie ein Ferment von seltsam exotischer Würze, das sich zu einer wirksamen Epochebildung wohl anschickt und so eines Tages aufs neue das große Allkunstwerk schafft, Stil und Periode.

* * *

Die Literaturhinweisungen sind selbstverständlich lange nicht komplett. Es wäre in diesem kurzen, mehr als Einleitung zu einem neuen Arbeitswege gedachten Aufsatze unmöglich, Stellung zu allen Aussprüchen zu nehmen, die der behandelten Frage nahestehen. – Allerdings sind einige bedeutende Namen genannt worden. Mit besonderer Absicht ist aber aus ihrer Reihe einer ausgelassen worden – Josef Strzygowski – um den verehrten Meister hier desto deutlicher ein für allemal zu apostrophieren. Die Forderung auf einheitliches Anschauen der Ereignisse, die einheitliche Observation von zeitlichen und geographischen Grenzen, die Beobachtung der sozialen Eigenschaften der Kunst – auf alle diese Fragen, woraus obenstehendes System aufgebaut wurde, ist Josef Strzygowski vor allen anderen Arbeitern unseres Faches bahnbrechend eingegangen. Möge er diese Zeilen als Ausdruck des herzlichsten Dankes der warmen Bewunderung eines Schülers und Freundes empfangen.

BENGT THORDEMAN, UPSALA:
DER KAROLINGERPALAST IN AACHEN ALS TRIKONCHOS

Strzygowski hat sich in seiner Streitschrift über den Aachener Dom (1904) gegen die Rebersche Rekonstruktion des dortigen Palastes[1] ausgesprochen, vor allem in bezug auf die Heranziehung des Kaiserpalastes in Konstantinopel und des Theoderichpalastes in Ravenna. Inzwischen haben Rebers Ausführungen durch die Ergebnisse der Untersuchungen von Clemen[2] eine tatsächliche Berichtigung erfahren. Zu den wichtigsten dieser Feststellungen rechne ich die Klarlegung des Grundrisses für das Hauptgebäude, die Regia.

Dieser Grundriß zeigt eine eigentümliche Ausbildung. An der Mitte der beiden Langseiten liegt je eine Apsis und noch eine dritte, aber größere, an der einen Giebelseite. Es hat sich somit ein Grundrißtypus herausgestellt, der als Trikonchos zu bezeichnen ist, sich zwar nicht direkt etwa mit den „cellae trichorae" vergleichen läßt, aber an dreischiffige Dreipässe wie Dwin oder Thalin, oder vielleicht noch besser an den Tetrakonchos von Resapha erinnert. Durch diese Erkenntnis ist, glaube ich, ein neuer und fruchtbarer Ausgangspunkt für die Auseinandersetzungen über den Aachener Palast gewonnen.

Als ich zuletzt vor der Aufgabe stand, den Aachener Bautypus herzuleiten[3], glaubte ich in Riccios Ausgrabungen des Theoderichpalastes einen festen Punkt zu finden. Aus einigen Notizen war zu schließen, daß dort ein Triclinium mit drei Absiden aufgedeckt worden war, und die Folgerung lag nahe, hier eine Bestätigung der Gedankengänge Rebers zu sehen, und den Theoderichpalast als das Vorbild des Aachener Palastes aufzufassen.

Die Sachen liegen aber anders vor. Ich habe später den Ausgrabungsbericht von Ghirardini[4] kennengelernt, und ein Blick auf die Pläne genügt, um die Tatsache festzustellen, daß der Ravennatische Trikonchos für die Regia in Aachen nicht die Rolle eines direkten Vorbildes spielen konnte. Damit ist das Problem zu gleicher Zeit schwieriger und einfacher geworden. Schwieriger, weil es unmöglich ist, ein bestimmtes Vorbild aufzuzeigen; einfacher, weil sich der Bautypus als ein allgemein karolingischer und vorkarolingischer erweist.

Nach den letzten Grabungen im sogenannten Kaiserpalast in Trier[5], die gezeigt haben, daß hier überhaupt kein Palast, sondern eine Thermenanlage vorliegt, scheint es unmöglich, die Grundrißform von Aachen auf Trier zurückzuführen. Es handelt sich dort um eine reiche Ausbildung der römischen Nischenarchitektur, die gelegentlich zu dreipaßähnlichen Formen – aber nicht zu einen wirklichen Trikonchos –

geführt hat. Was den Lateranpalast betrifft, der von Stephani[6] als hauptsächlichstes Vorbild für den Aachener Palast angeführt worden ist, so käme nur das vom Papst Zacharias in der Mitte des 8. Jahrhunderts restaurierte Triclinium in Betracht. Von der Gestaltung dieses Tricliniums weiß man nichts und ich glaube, auch wenn man wüßte, daß es einen trikonchen Grundplan aufwies, wäre es doch nicht nötig, den Aachener Palast als eine Nachahmung des römischen zu betrachten. Es gibt eine genügende Zahl kirchlicher Beispiele, die den Trikonchos als einen vom 5. bis 11. Jahrhundert im Abendlande lebendigen Bautypus sicherstellen. Und diese – wie die nicht weniger zahlreichen Profanbauten derselben Gestaltung – von Bosra, Mschatta, Ravenna über dem Palast der Passio Thomae bis zu Kaiser Theophilos' Bau in der byzantinischen Residenz und den Triclinien Leos III. und Georgs IV. im Lateran – sprechen deutlich von der Bedeutung des Trikonchos in der Palastarchitektur. Ich meine also, daß hier eine orientalische Bautradition vorliegt, die sich organisch bis in die karolingische Zeit entwickelt hat[7].

Es gibt aber in Aachen ein Element, das sich schlecht mit dem trikonchen Grundriß zu vertragen scheint, nämlich die Zweischiffigkeit. Dies bedeutet, daß keine Kuppel vorhanden sein konnte, und weiter auch, daß die Richtungsachse des Hauptraumes nicht längs-, sondern quergerichtet sein mußte, was andererseits in schroffem Gegensatz zur Giebelapsis steht. Zweischiffigkeit und Querrichtung dürften demnach sekundäre Elemente sein. Wahrscheinlich sind sie aus altgermanischer Bauweise zu erklären. Der Prototypus des oberdeutschen Hauses[8] ist entschieden quergerichtet und die damit innig verknüpfte Lage des Hochsitzes scheint von dort auf das längsgerichtete spätskandinavische Haus (die Halle), wie auf das Megaron übergegangen zu sein. Gerade die Rücksichtnahme auf die Lage des Hochsitzes könnte die Gegensätze im Grundrisse des Aachener Palastes herbeigeführt haben.

Es wäre somit in Aachen ein Ausläufer eines orientalischen Bautypus zu sehen, der unzertrennlich mit altgermanischen Bautraditionen durchsetzt ist. Das Resultat dieser skizzenhaften Untersuchung kommt so mit den anfangs erwähnten Intentionen Strzygowskis von 1904 in beste Übereinstimmung.

[1] Von Reber, Der karolingische Palastbau (Abh. d. k. bayer. Akad. d. Wiss., III. Cl., XIX. u. XX. Band).

[2] Zweiter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst, Berlin 1912, S. 20 ff.

[3] Ich handelte ausführlich darüber in meiner Abhandlung Alsnö Hus, Stockholm 1920, S. 115 ff.

[4] Ghirardini, Gli scavi del palazzo di Teodorico a Ravenna (Monumenti antichi pubbl. p. c. d. R. Acc. dei Lincei, Vol. XXIV, S. 737 ff.).

[5] Krüger-Krencker, Ergebn. d. Ausgr. d. sog. röm. Kaiserpalastes in Trier (Abh. d. k. pr. Akad. d. Wiss. 1915, phil.-hist. Kl., Nr. 2).

[6] Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau II, Leipzig 1903, S. 127 ff.

[7] Dasselbe scheint von dem Dispositionsschema der ganzen Anlage zu gelten. Atrium mit Langbau und gegenüberliegendem Zentralbau kommt z. B. in Parenzo, Aquileja und bei der Grabeskirche, wie auch bei jenem merkwürdigen syrischen Heiligtum auf dem Janiculus vor. Cf. Verf.: a. a. O., S. 121 f.

[8] Verf.: Törhistoriska hustyper i Norden, Ztschr. Riq, Bd. 3, Stockholm 1920, S. 85 ff.

HALIL EDHEM, KONSTANTINOPEL: EINIGE ISLAMISCHE DENKMÄLER KLEINASIENS

Trotz der mangelhaften Erhaltung der islamischen Denkmäler aus dem Mittelalter enthält Kleinasien noch immer eine große Anzahl von kunstgeschichtlich sehr wichtigen Bauwerken, die von europäischen Reisenden übersehen oder nicht genügend beachtet worden sind. Im folgenden wollen wir einige solcher seldschukischen Denkmäler vorführen.

Grabmal bei Akserai (Archelais), nördlich Konia. Prof. F. Sarre hat die wichtigsten Bauwerke in der Stadt Akserai selbst, in seinem ausgezeichneten Werke „Reise in Kleinasien" S. 92, beschrieben. Die hier in Frage kommende Türbe (Mausoleum) befindet sich außerhalb der Stadt, am Abhange des großen „Erwah-Tepe (= SeelenHügel) genannten Friedhofes. Es ist ein achtseitiges, aus unglasierten Ziegelsteinen bestehendes Gebäude von geringen Dimensionen im Grundriß. An den sonst glatten Seitenflächen sind nur die die Bedachung tragenden Spitzbogen angedeutet (Taf. XXVIII, 1). Eine der Seiten ist von dem portalartigen Eingang eingenommen. Am oberen Rand der Seitenflächen läuft ein ziemlich breites Band mit Koraninschrift in dekorativen kufischen Buchstaben herum. Die nächstfolgende Partie ist ein vorspringendes, von Stalaktiten in einfachster Form gebildeten Gesims. Die Bedachung ist, wie fast bei allen ähnlichen, auch „Künbed" genannten Grabtürmen, eine den acht Seiten entsprechende Pyramide. Der Sockel, die zum Eingang führende Treppe[1], die Tür selbst und die Spitze der Pyramide sind zerstört. Der noch vorhandene obere Teil des Portals ist mit zierlichen Stalaktiten versehen. Die Zwickel, sowie der breite Rahmen um das Portal, zeigen Ornamentierungen im Ziegelrelief. Die quadratische rohe Fläche über dem Portal kann ursprünglich mit Fliesen und dem Inschriftstein bedeckt gewesen sein. Die pilasterartig vorspringenden Ansätze an den Kanten des Achtecks, und die Pyramide sind in regelmäßig horizontal gelagerten Ziegelsteinen ausgeführt, während die Seitenflächen selbst ein geometrisches Muster aufweisen, das nicht nur durch verschiedenartige Anordnung der Ziegellagen, sondern auch durch die Vertiefungen des Bindemittels hervortritt.

Da das kleine Grabmal keine historische Inschrift enthält, so kann man es nur indirekt durch Vergleichung mit anderen analogen Bauwerken annähernd datieren. In Niksar (Neokaisareia) nördlich Siwas, befindet sich ebenfalls ein ganz ähnlicher Grabturm aus unglasierten Ziegelsteinen in sehr einfacher Form (Taf. XXVIII, 2). Auch dieser „Kyslar-Mesary" (= Mädchen-Grab) genannte Bau hat kein Datum; er trägt jedoch als Inschrift den Namen des Baumeisters: „Werk des Ahmed, Sohn des Abu-

Bekir aus Marend". Nun wissen wir durch die Signatur-Inschrift, daß ebenfalls derselbe persische Baumeister das vom Jahre 617 (=1220) datierte prachtvolle Mausoleum des seldschukischen Sultans Kaikawus I. in Siwas gebaut hat[2]. Danach liegt es nahe, daß die beiden Grabmale von Erwah-Tepe und von Niksar im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sind.

Wenn man in Betracht zieht, daß die Seldschuken von Anatolien, im Gegensatz zu der persischen Bautechnik die Außenwände ihrer Monumente gewöhnlich mit Steinmaterial bekleidet haben, so tritt bei den obigen Bauwerken der direkte persische Einfluß lebhaft hervor. Diese Tradition hat sich übrigens bis spät in die osmanische Zeit fortgepflanzt: Die nördliche Fassade des jetzt als Museum für islamische Kunst dienenden Tschinili-Köschk in Stambul (877=1472), bei dessen Errichtung gewiß auch persische Meister mitgewirkt haben, kann hier als ein Beispiel angeführt werden (Taf. XXVIII, 3).

* * *

Karatay-Han. Diese Karawanserei liegt 41 km östlich Cäsarea (Kaisarije), an der Landstraße, die nach Siwas und nach Malatia führt. Der Reisende erblickt schon von weitem das mächtige, festungsartige Gebäude mit seinen Türmen und seiner Pyramide inmitten eines kleinen, aus Lehmhütten bestehenden Dorfes, welches den gleichen Namen trägt (Taf. XXIX, 1). Einige neuere Reisebeschreibungen erwähnen nur vorübergehend das Vorhandensein dieses großartigen, leider schon halbzerstörten Monuments seldschukischer Baukunst aus der Mitte des 13. Jahrhunderts[3]. Das Bauwerk gehört der Kategorie der Doppel-Hane Anatoliens an, d. h. es besteht aus einem Vorderen breiteren, und einem rückwärtigen, etwas schmäleren Teile (Abb. 1, Planskizze). Die Totallänge beträgt ca. 83 m, die Breite des Vorderteils 47,50 m und die des rückwärtigen 27,50 m. Der Flächeninhalt des ganzen Baues ist etwa 3222 qm. Er ist also kleiner, als der von Sarre beschriebene Sultan-Han von Konia (Reise, S. 71)[4]. Die Dicke der Mauern variiert zwischen 1,40 m und 2 m. An den Ecken, sowie zwischen diesen sind Türme von verschiedener Form angebaut, was eben dem Baue den Anschein eines befestigten Schlosses leiht. Der ganze Bau ist aus einem rötlichbraunen Gestein in vollkommen bearbeiteten Quadern ausgeführt und der Mittelraum zwischen diesen, wie üblich, betonartig mit Feldstein und Mörtel ausgefüllt.

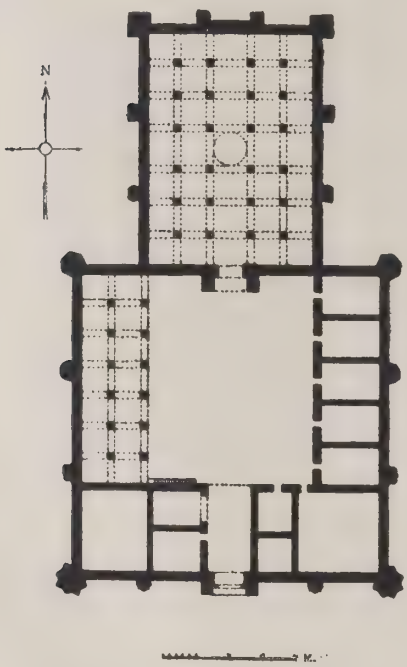


Abb. 1. Karatay-Han, Grundriß.

In der Mitte der Hauptfront befindet sich ein monumentales Portal, dessen oberer

und unterer Teil zerstört sind (Taf. XXIX, 2). Durch die mit Stalaktiten überwölbte Tür tritt man in einen 13 m langen hochgewölbten Durchgang ein, der zum freien Hof führt. Beiderseits dieses Durchgangs sind mehrere Räumlichkeiten angebaut, von welchen die rechts an den Hof anstoßende eine kleine Moschee ist. Hinter dieser befindet sich das heute zerstörte geräumige Bad. Linker Hand sieht man einen, mehrere Gräber enthaltenden Liwan, dessen 4 m breiten Spitzbogen ein rechteckiges Band mit geometrischem Flächenmuster umgibt[5]. Die äußeren Kanten dieses Bandes sind mit stalaktitenartigen Zacken versehen, welche an den Schmuck der Hohlkehlen des Haupteingangs der Alaeddin-Moschee und der der Karatay-Medrese von Konia erinnern, nur mit dem Unterschiede, daß hier die Zwischenräume der Zacken statt der Inschriften, verschiedene Tierformen, wie Vögel, Löwen, Elefanten usw. in Relief aufweisen, was eine beachtenswerte Erscheinung in der seldschukischen Ornamentik bildet. Der obere Teil des Durchgangbogens an der Hofseite ist mit einem einfachen, nach syro-ägyptischem Geschmack kühn gezeichneten Flechtenornament verziert. Eine linker Hand des Durchganges an die Rückwand der Hauptfront angebaute schmale Steintreppe führt auf das mit gestampfter Erde bedeckte Dach des Hans hinauf. Diese hohe, nur durch die breite Öffnung des Durchganges und der zierlichen Moscheetür unterbrochene Wand hat fast antiken Charakter und wirkt durch ihre große Einfachheit (Taf. XXIX, 3). Die rechte Seite des Hofes ist von Zimmern, die linke von gewölbten, vorn offenen Räumen mit zwei Reihen Pfeilern eingenommen. In der Mitte des Hofes ist nicht, wie es bei einigen anderen Hanen der Fall ist, eine Moschee vorhanden.

In die gegenüber dem Haupteingange befindliche Wand ist ein zweites, ebenfalls reich skulptiertes Portal eingebaut, durch welches man in den rückwärtigen Teil des Hans eintritt (Taf. XXIX, 4). Die Decke besteht hier aus Kuppeln und Kreuzgewölben, die durch sechs Reihen von je vier Pfeilern getragen werden. Diese fast dunkeln Räumlichkeiten waren vielleicht Stallungen. Der über dem ganzen Gebäude hoch aufragende, mit einer spitzen Pyramide überdeckte Turm befindet sich in der Mitte dieses Teiles.

Der Karatay-Han ist mit zwei Inschriften versehen. Die erste davon ist über dem Hauptportal angebracht und trägt den Namen des Sultan Kaichusrew II., Sohn des Kaikubad I., und das Datum 638 (=1240). Die zweite Inschrift, die über der Eingangstür des rückwärtigen Teils ist, hat kein Datum und gibt nur den Namen „Kaikubad, Sohn des Kaichusrew" an. Da es aber bei den anatolischen Seldschuken zwei Kaikubade gibt, deren beider Vater Kaichusrew heißen, so ist es schwer zu bestimmen, welcher von den beiden hier gemeint ist. Kaikubad I. hat von 616–634 (=1219–1236) und Kaikubad II. von 647–655 (=1249–1257) regiert. Wenn es sich um den ersteren handelt, was sehr möglich ist, so entstand zuerst als selbständiges Gebäude nur der rückwärtige Teil (wie etwa der noch heute in diesem Zustand bestehende Horosly-Han bei Konia, Sarre, Reise S. 82), welcher unter dem Sohne desselben Sultans, Kaichusrew II. nachträglich durch Anbau

des vorderen Teils erweitert worden wäre. Man könnte aber auch an eine Renovierung unter Kaikubad II. denken, der 652 (=1254) mit seinem Bruder Kylydsch Arslan IV. gemeinsam in Kaisarijje regiert hat. Es wird jedoch in keiner der beiden Inschriften, weder von einer Erweiterung, noch einer Restaurierung des Hans gesprochen.

Es geht also aus den Inschriften nicht hervor, wer eigentlich der Bauherr des Hans war. Dieses Gebäude gilt jedoch von jeher – was auch durch die von 645 (=1247) datierte Stiftungsurkunde bezeugt wird – als eine Gründung des berühmten seldschukischen Wesirs Dschelaleddin Karatay, der auch die prachtvolle Schule in Konia erbaut hat. Die alten Chroniken wissen von einer „Karawanserei des Karatay", das in der seldschukischen Geschichte eine gewisse Rolle gespielt hat, zu berichten. So erzählt z. B. Ibn Bibi, daß kurz vor der Expedition des Sultans Beibars gegen Anatolien 675 (=1276) der aufständische Emir Ibn Alchatir auf plötzliches Anrücken der Syrier mit seinen Truppen einen Zufluchtsort im Han gefunden hat. Nach anderen Berichten soll Sultan Beibars während dieses Feldzuges vor der Einnahme der Stadt Cäsarea vor diesem „aus rötlichem Stein gebauten und von weiten Kornfeldern umgebenen Karatay-Han" Halt gemacht und den Verwalters des Hans durch ein Schreiben zur Ergebung gezwungen haben[6]. Man sieht daraus, daß der Han auch als strategischer Punkt wichtig war. El Omari, der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts lebte, gibt sogar in seinem großen geographisch-geschichtlichen Werke eine ziemlich ausführliche Beschreibung des Hans[7].

Karatay war ein machtvoller Staatsmann unter dem großen Alaeddin Kaikubad I. und seinen Nachfolgern. Er muß zwischen 651–652 (=1253–1254) gestorben sein. Nächst dem in Konia „Sahib-Ata" genannten Wesir Fachreddin Ali[8] war er der größte Bauherr zur Zeit der anatolischen Seldschuken.

Obgleich die Ausschmückung der Portale viel einfacher als bei dem etwa zehn Jahre älteren Sultan-Han (von Konia) ist, so steht ihm der Karatay-Han kunstgeschichtlich in vieler Beziehung nicht nach, und verdient von fachmännischer Seite genau aufgenommen zu werden.

[1] Unter der Treppe dieser Grabtürme befindet sich gewöhnlich der vermauerte Eingang zu einem unterirdischen Gewölbe zur Aufnahme der Leichen. Hier fand man einen einbalsamierten, gut erhaltenen Leichnam mit Leichentüchern, den man in die Ibrahim Bey-Moschee in Akserai überführt hat. Die Einbalsamierungsmethode der Seldschukiden ist noch nicht untersucht worden.

[2] Van Berchem, Matériaux III. 1. = Siwas-Diwrigi, S. 8. – Der Vorschlag E. Herzfelds, den Geburtsort des Architekten in der Inschrift statt Mardin „Marend", eine wohlbekannte Stadt im nördlichen Persien, zu lesen, ist gewiß zutreffend, ibd., Heft 2, S. 114.

[3] Ramsay, Hist. Geogr. S. 271; Sterret, Epigr. Journ. II, S. 306; Jerphanion et Jalabert, Inscript. d'Asie Mineure, in den Mélanges de la Faculté orient. de Beyrouth, III, S. 460; Mein Aufsatz in der Revue des Instit. f. osman. Geschichte (türk.), 6. Jahrg. (1915), S. 513.

[4] Die von de Cholet in „Voyage en Turquie d'Asie" S. 66 gegebenen Maße eines anderen, nordöstlich von Kaisarijje liegenden Sultan Hans (siehe auch Sarre, Reise, S. 83, Note 3) scheinen übertrieben zu sein. Mit Schritten gemessen ergab der Hof des Vorderteils nur 30 × 37. Außerordentlich interessant ist bei

diesem Han die kleine wohlerhaltene Moschee in der Mitte des Hofes. Als Verzierung der den Baukörper tragenden Bogen sind je zwei Schlangen skulptiert.

[5] Man zeigt hier das Grab des Wesirs Karatay, ohne Grabschrift. In der von ihm erbauten Medrese in Konia befindet sich ein schönes Mausoleum, wo nach der Tradition Karatay begraben sein soll, was jedoch durch keine Inschrift bestätigt wird.

[6] Ibn Bibi, in Houtsma, Recueil IV, S. 311; Quatumère, Sultans Mamlouks I, 2. T., S. 142, Note 178.

[7] Mesalik al Absar, Handschr. in der Biblioth. des Alten Serai, N. 2797, 5. Buch, S. 322: „... Dann stiegen wir gegen den als Karatay bekannten Han hinauf, welcher auf die Größe der Fürsorge und das Bestreben des Erbauers, die Belohnung Gottes zu erflehen, hindeutet. Es ist eines der weitesten und höchsten, und was die Form und das Aussehen anbelangt, der schönsten Gebäude. Es ist vollständig aus einem marmorähnlichen, bearbeiteten und polierten roten Stein gebaut. Die Außenseite der Mauern und der Ecken hat solche Ornamentierungen, daß es unmöglich ist mit der Feder zu zeichnen. Außerhalb der Pforte des Hans gibt es etwas wie einen Vorort mit zwei Türen (hier ist offenbar der Hof des Vorderteils gemeint). Er hat feste Strebemauern. Der Boden ist mit breiten Steinplatten belegt. In diesem gibt es Verkaufsbuden. Die Türen des Hans sind aus Eisen, so schön, wie es nur sein kann. Im Innern des Hans gibt es Liwane für den Sommer und Räumlichkeiten für den Winter; und ebenso Stallungen, in der Art, daß der Mensch nicht gut beschreiben kann. Alles, was für einen Reisenden im Sommer und im Winter notwendig ist, ist hier vorrätig. In dem Han gibt es ein Bad, ein Krankenhaus, Arzneien, Betten und Geschirre. Jedem nachts Ankommenden werden, je nach seinem Stande, Speisen verabreicht. Selbst wenn der Sultan hier durchkommt, wird ihm auch (Speise) präsentiert, allein wegen der großen Menge von Menschen gelangen (die Speisen oft) weder zu einem jeden, noch bis zu ihm (dem Sultan). Der Han hat beträchtliche Einkünfte und Landgüter in der Umgebung und in anderen Orten. Er hat Kanzleien, Schreiber und Verwalter, die seine Einkünfte und Ausgaben festsetzen. Die Tataren (d. h. Mongolen) haben diese Einrichtungen nicht aufgehoben und beließen sie in voller Ehrerbietung. Die Bevölkerung Rums verehrt und achtet im höchsten Grade den Erbauer. Gott habe Erbarmen für ihn."

[8] Die Zahl der vorläufig bekannten Bauten des Sahib Ata beläuft sich auf zwölf. Eine Liste davon findet man in meiner Arbeit: „Die Stadt Kaisarijje" (türk.) in den Veröffentlichungen des Instit. f. osman. Gesch. V, S. 105.

ST. POGLAYEN-NEUWALL, WIEN: EIN SPÄTANTIKES KOPFGEFÄSS AUS DER EHEMALIGEN SAMMLUNG I. P. MORGAN

Die Kriegszüge der Republik in Griechenland und in Kleinasien legten den Grund zu den antiquarischen Neigungen der Römer. Das Zusammenströmen von Kunstdenkmälern aller Zeiten in Rom mußte bei dem Mangel an bedeutenden Individualitäten unter den bildenden Künstlern der Kaiserzeit notwendigerweise dazu führen, daß man sich mit doppeltem Eifer der Vergangenheit hingab. Liegt jedoch den Nachschöpfungen der Künstler der frühen Kaiserzeit (im übrigen fast durchwegs Griechen) „ein mehr historisches, oft wohl rein gegenständliches, seltener ästhetisches Interesse für die Kunst der Vergangenheit[1]" zugrunde, so werden wir die Vorliebe der Spätantike für archaisierende Kunstwerke auf den Wandel in den künstlerischen Anschauungen des ausgehenden Altertums zurückführen. Das in dem Verzicht auf perspektivische Wiedergabe szenischer Darstellungen wie in der strengen Schematisierung der menschlichen Gestalt sich äußernde Streben der spätantiken Kunst nach Vereinfachung mußte archaische Schlichtheit in ähnlicher Weise wie der moderne Expressionismus die primitive Ausdruckskunst der Naturvölker, als etwas Verwandtes empfinden.

In welchem Maß sich die Künstler der ausgehenden Antike in den Geist der archaischen Kunst einzuleben verstanden, erweist, daß ein kürzlich durch Sieveking[2] veröffentlichtes Kopfgefäß im Louvre (Taf. XXI, 2) aus der Zeit Kaiser Konstantins von einem so bedeutenden Kenner der Antike wie Wolters für eine spätetruskische Arbeit gehalten werden konnte. Ein anderes archaisierendes Kopfgefäß aus der Münchner Glypthotek[3], von Sieveking gleichfalls der konstantinischen Epoche zugewiesen, war von Furtwängler für eine Schöpfung des 1. vorchristlichen Jahrh. nach einem Vorbild des 5. Jahrh. vor Christus angesehen worden. Mit obigen Stücken hat eine in Alexandria erworbene Oinochoe aus der ehemaligen Sammlung I. P. Morgan (Taf. XXI, 1), die von dem Herausgeber derselben, Cecil H. H. Smith[4] in das 2. Jahrh. nach Christi angesetzt wird, unterschiedliche Berührungspunkte gemein.

Der Körper der in Bronze gegossenen Kanne wird durch das Haupt eines Mädchens gebildet. Der Akzent liegt in den großen, weitgeöffneten Augen, die dem Antlitz einen ungemein starren Ausdruck verleihen, wozu auch das Gleichmaß der Züge, die perückenartige Frisur beiträgt. Die Iris ist konvex, die Pupille eingetieft und mit plastisch wiedergegebenem Glanzlicht versehen. Die Augenlider und ebenso die an der Nasenwurzel ansetzenden, in kühn geschwungenem Bogen über dem

Auge sich wölbenden Brauen sind erhaben. Stirne und Nase verlaufen fast in einer Linie. Der Mund ist klein und schmal. Das ein wenig zurückweichende Kinn gerundet. Die Frisur setzt in staffelförmig sich übereinander aufbauenden Reihen von Lockenwülsten knapp über den Brauen an und endet (den unteren Teil der Ohren freilassend), sich der Form des Kopfes anschmiegend, in gleicher Höhe mit dem Kinn. An den durchstochenen Ohrläppchen baumeln längliche, goldene Ohrgehänge. Um den Nacken schlingt sich ein Halsband mit einem ringförmigen Anhänger. Unmittelbar über dem Scheitel des Mädchens setzt der nach dem Ausguß zu sich verbreiternde sechsseitig profilierte Hals des Gefäßes an. Ausguß und Bauch der Kanne sind durch einen geschwungenen Henkel verbunden, der an beiden Enden in ein Blatt ausläuft, wobei das obere Ende (mit dem Gefäß durch einen seitlich abstrebenden, geschwungenen Ansatz verknüpft) mit einem Doppelknauf abschließt.
Die Höhe unserer Oinochoe beträgt 0,303 m.
Eine Gegenüberstellung der drei Gefäße, bei der auch auf die gemeinsame Technik (den dicken Bronzeguß) hinzuweisen wäre, ergibt die Übereinstimmung der Köpfe in ihren Grundzügen: im unheimlich Starren des Blickes, im übertriebenen Regelmaß der Züge. Die Art der Augendarstellung (an dem Jünglingskopf im Louvre entbehrt die muldenartig eingetiefte Pupille des aufgesetzten Glanzlichtes) nähert unsere Kanne dem Kopfgefäß der Münchner Glypthotek und dem von Sieveking vergleichsweise herangezogenen Kolossalkopf des Museo Capitolino (Taf. XXI, 3)[5], dessen ungleich weiter als an den Köpfen im Louvre und in München fortgeschrittene Schematisierung der Gesichtszüge, das weit stärker ausgeprägte Maskenartige des Antlitzes unserem Mädchenhaupt in Form und Ausdruck am nächsten kommt. Die Entstehungszeit der Oinochoe präziser festzulegen, wie dies bei dem im Louvre befindlichen Kopfgefäß möglich ist, wo die Übereinstimmung in der Stilisierung des Haares und der Gestaltung der Augen mit einem Münzbildnis des großen Konstantin[6] die Ansetzung des Gefäßes ins 1. Drittel des 4. Jahrh. zuläßt, stößt allerdings in Ermanglung eines ähnlichen genauer datierbaren Vergleichsobjekts auf Schwierigkeit. Immerhin werden wir unser Kopfgefäß, wenn auch nach der vom Louvrekopf abweichenden Bildung der Augen und der vorgeschritteneren Erstarrung der Form als jünger betrachten, so doch gleichfalls im 4. Jahrh. entstanden denken dürfen (wozu auch die Übereinstimmung in der Wiedergabe der Augen mit dem angeblichen Kopfe Konstantins des Großen[7] im Hofe des Konservatorenpalastes beiträgt).
Abgesehen davon, daß die Kanne in Alexandrien erworben wurde, läßt auch die eigenartige Frisur des Mädchenkopfes, die für das Nilland charakteristisch, bis in die Zeiten der Pharaonen[8] zurückverfolgt werden kann, und auf die Anfertigung des Gefäßes in Ägypten schließen[9].

[1] Th. Schreiber, Die alexandrinische Toreutik, Leipzig 1894, S. 104. Daselbst auch Literatur über den Eklektizismus jener Periode.

[2] J. Sieveking, Constantius Chlorus (Münchner Jahrbuch f. bildende Kunst 1918, S. 1–12, Abb. 4, 5).
[3] J. Sieveking, a. a. O., Abb. 7, 8.
[4] C. H. Smith, Bronzes in the collection of I. P. Morgan, London 1913, S. 29, Nr. 70, Taf. XLV.
[5] D. Helbig, Führer durch die öffentl. Sammlungen klass. Altertümer in Rom, Leipzig 1912, Bd. I, S. 456, Nr. 83.
[6] J. Sieveking, a. a. O., Abb. 6.
[7] R. Delbrueck, Antike Porträts, Bonn 1912, Taf. 55.
[8] H. Fechheimer, Die Plastik der Ägypter, Berlin 1914, Abb. 28, 29, 34, 36–41; R. Delbrueck, a. a. O., Taf. 10.
[9] Die Druckstöcke zu Abb. 2 und 3 danke ich der Güte des Herrn Prof. Wolters und des Verlegers Callwey.

GÉZA SUPKA, BUDAPEST:
ZUR HERKUNFT DER TIERSCHALE IM SCHATZE VON NAGYSZENTMIKLOS

Eine Folge von Detailarbeiten des Unterzeichneten[1] führten bei der Beurteilung einer Gruppe von frühmittelalterlichen Altsachen zu der Erkenntnis, daß das Stammland dieser Stücke – nicht so, wie bisher gemeinhin, am Nordufer des Schwarzen Meeres, oder an den Abhängen des Ural, sondern vielmehr – im östlichen Zentralasien, in der Sturmecke Pendschab-Altai mit der Achse des Pamirgebietes zu suchen ist, wo einesteils die Germstoffe des Hellenismus entstanden, andernteils aber jener für Asien ebenso folgenschwere Zusammenstoß des Türkentums mit dem Buddhismus erfolgte, der – meiner unmaßgeblichen Ansicht nach – für die asiatische Kultur dieselbe Umwälzung mit sich brachte, wie des großen Alexanders Zug nach Indien für die europäische Kultur.

Fand man bisher unter indischen Stupen byzantinische Kaisermünzen aus der Zeit Attilas, so konnte ich hingegen Münzfunde derselben Zeit von indischen und ostiranischen Fürsten auf ungarischem Boden nachweisen. Die Bearbeitung einer Inschriftengruppe auf dem Schatzfunde von Nagyszentmiklós ergab die nunmehr von verschiedenen Seiten anerkannte (Karbacek, Bernh. Geiger) und von anderen (Strzygowski, M. Rosenberg) zugelassene, teilweise auch erhärtete Tatsache, daß diese Schriftzeichen jenem frühen Stadium der alttürkischen Schrift zuzuweisen sind, als die Alttürken zugleich mit dem Schamanismus auch die buddhistische Schrift übernahmen und dann für längere Zeiten die Patronatsherren des Buddhismus in Zentralasien blieben, und diesen auch auf ihren verschiedenen Vorstößen nach Europa bis hierher verpflanzten. Zur Erhärtung dieser Annahme, wonach eine ganz beträchtliche Gruppe der Völkerwanderungsfunde entweder direkt oder doch vermittelnd auf die Kunstübung der North-Western Provinces of India zurückzuführen ist, dient auch ein Stock von Schmucksachen dieser Gebiete im Berliner Museum für Völkerkunde, welche Stücke – bisher leider noch unveröffentlicht – sowohl ihrer Cloisonnée-Technik, wie ihren Kunstformen nach (besonders das „sassanidische Halbpalmettenblatt") ihre pünktlichen Analogien in den goldenen Zieraten des frühen Mittelalters in Europa besitzen.

In der Reihe der Probleme, die durch die Neubehandlung des Schatzfundes von Nagyszentmiklós angeschnitten wurden, ist dasjenige der sogenannten Zebu-Schüsseln (Tierschalen) eines, das so recht geeignet ist, die eurasiatische Bedeutung dieses großen Fundes in helles Licht zu stellen. Ich möchte hierbei nicht so sehr auf die inhaltliche

Bedeutung dieser Cefäße hinweisen, die durch Dr. K. v. Spieß[1] eine interessante Beleuchtung erhielt, obwohl es sich durch die Beistellung von Analogien nicht vermeiden lassen wird, auch hierfür Erklärung zu suchen; vielmehr handelt es sich um gemeinsame, u. zw. komplexe Formprobleme, d. h. nicht um solche, die – primär – wann und wo immer gleichartig entstanden sein konnten, sondern um künstlerische (und dann auch technische) Erscheinungen, deren fester Zusammenhang nur durch Kulturübertragungen erklärt werden kann.

Ich führe vor allem das Wiener Gefäß selbst an (Taf. XXX, 1). Ober einer ovalen Schale erhebt sich an deren einem Ende eine rückwärts blickende Tierprotome. Die Schale selbst ruht auf drei Löwenfüßen. Das Tier, dessen Kopf auf der Schale sitzt, ist offenbar ein Phantasiegebilde: die charakteristische Nasenkontur des Zebuhauptes – wie es Hampel zutreffenderweise bezeichnete, ohne hierdurch auf weitere, geographische Konsequenzen geführt zu werden – wird noch durch Anbringung zweier Stierhörner unterstrichen; dem widersprechen aber nun die Schnurrfäden an der Schnauze, sowie das eigentümliche Segmentornament, das das Kinn des Tieres mit der Ohrwurzel verbindet.

In technischer Hinsicht bietet die Schale eine Eigentümlichkeit, worauf Marc Rosenberg[2] in einem bedeutungsvollen Aufsatze hingewiesen hat. Einzelne Partien der Schale sind mit hervorstehendem Ornament verziert, dessen Zwischenräume, einigen noch haften gebliebenen Spuren zufolge, zur Aufnahme von Email dienten. Hierin läge nun nichts besonderes vor; das Eigentümliche am Stücke ist, daß das Ornament (also das Rezeptorium des Emails) nicht, wie gewöhnlich, durch aufgelötete Hochkantstege gebildet wurde, sondern daß das Muster aus dem Goldgrunde selbst heraus- besser gesagt, heraufgetrieben wurde. Diese ganz seltene Technik, wofür Rosenberg – außer unseren Schalen – nur zwei Belege vorzuführen weiß, wird durch ihn sehr klar und verständlich erläutert. Nun besitzen wir aber in der uralten Bidry-Technik von Kaschmir, eine ganze, wohl ebenfalls vereinzelt dastehende Gruppe von Objekten, die nach demselben Prinzipe hergestellt wird: Ornamente in Treibarbeit, deren Zwischenräume durch Emailgrund ausgefüllt werden. Ich möchte hierzu in Taf. XXX, 2 ein um so treffenderes Beispiel heranziehen, als auf der Aufnahme erstens sowohl die Vorder-, wie auch die Rückseite (mit der Treibarbeit) gut zu ersehen ist, zweitens aber, weil das Stück, das wohl natürlich um Jahrhunderte später entstanden ist als der Wiener Schatzfund, trotzdem dasselbe altertümliche indische Palmettenornament zeigt, wie wir es auf einigen Stücken des Schatzes nachweisen können.

Auf die künstlerische Hauptform des Stückes: das „rückwärts blickende Tier" des näheren einzugehen, hieße soviel, als ein gut Teil von Meister Strzygowskis Arbeiten hier zu wiederholen: jeder Fachmann wird wissen, was dieses Motiv für den Orient bedeutet. Es ist so annähernd ein Wahrzeichen für die orientalische Herkunft eines Stückes, und bezeichnet – seit dem emaillierten Steinbock aus dem ephesischen Artemision – überall einen mehr oder weniger starken asiatischen Ein-

fluß. Wo der Entstehungsort dieses Typus zu suchen, und ob er überhaupt für die verschiedenen Varianten einheitlich anzunehmen ist, das entzieht sich bis heute unseren Kenntnissen. Wenn nun aber auch das künstlerische Motiv zu den weitest verbreiteten Typen des orientalischen Kataloges gehört, in der Form eines Trink- oder Gießgefäßes ist es doch nur ganz selten zu belegen und es wäre zu gewagt anzunehmen, diese Form einer Schale könne – unabhängig voneinander – auch an verschiedenen Orten autochthon entstehen. Hierzu ist der Grundgedanke: ein halbierter Tierkörper als Schale, und dann der dem Trinker auf ganz unnatürliche Weise zu- und zurückgewendete Tierkopf, doch zu wenig primitiv. Wenn solche singuläre Stücke doch in mehreren Exemplaren nachweisbar sind, und wenn die Herkunft dieser Stücke sogar in benachbarten Kulturgebieten festgestellt werden kann, so muß die Beeinflussung eines Stückes durch das andere gezwungen angenommen werden.
Interessanterweise besitzen wir nun aus dem Gebiete von Bidry, wohin uns schon die eigentümliche Treibarbeit an der Wiener Zebu-Schale verwies, ein analoges Objekt. (Taf. XXX, 3[3]). Sowohl der künstlerischen Grundform – rückwärts blickendes Fabelwesen auf dem als Schale dienenden halben Körper –, wie auch der Technik nach – herausgetriebenes Ornament, das als Zellenfassung für das den Grund überziehende Email dient – ist es aufs Engste, wenn auch durch Jahrhunderte getrennt, verwandt mit dem Wiener Stück. Der einzige prinzipielle Unterschied ist, daß diesmal die Füße des Tieres fehlen.
Als drittes Pendant möchte ich ein chinesisches Gefäß zum Übergießen der Hände, J genannt, heranziehen. (Taf. XXX, 4[4]). Bei diesem Beispiele handelt es sich nur um das Motiv, das mit den beiden anderen Stücken übereinstimmt. Das teehnische Moment läßt uns bei dem viel schwerer zu behandelndem Materiale (Bronze) in Stich: anstatt der Emailverkleidung haben wir es diesmal mit Gold- und Silbertauschierung zu tun. Hingegen steht das Gefäß hier wieder auf Tierfüßen (an dem herangezogenen Exemplare vier Füße; doch sind solche mit dreien ebenfalls bekannt, so z. B. dasjenige im Bostoner Museum, vergl. Museum of Fine Arts Bulletin, Boston, 1912, X. S. 52. Pl. 10.).
Eine halbwegs annähernde chronologische Einordnung der drei Schalen dürfte erreicht sein, wenn wir das chinesische Stück an die Spitze stellen; es mag wohl eine spätere Han-Kopie (etwa 3. Jahrhundert n. Chr.) eines Stückes aus der Chou-Zeit sein. An zweiter Stelle möchte ich das Nagyszentmiklóser Exemplar einreihen, das ich – auf Grund besonders von paläographischen Indizien – nach der Nordwestecke Indiens versetzte, dorthin, wo das graekobaktrische Reich in den Zeiten um Christi Geburt durch die türkische Herrschaft abgelöst wurde; der Schatzfund ist meiner Ansicht nach[5] zum Großteil in der bezeichneten Gegend, etwa gegen das Ende der Kuschana-Dynastie (4. Jahrhundert n. Chr.) entstanden. Die Bidry-Schale ist natürlich neueren Ursprungs – soweit ich es zu beurteilen vermag –, vielleicht aus dem 17. Jahrhundert, was aber bei der bekannten Retardierung der künstlerischen Motive im Orient, für den Ursprung des Typus selbst wenig zu sagen hat.

Die Datierung der einzelnen Stücke bedeutet aber eben deshalb nicht zugleich auch die zeitliche Nacheinanderfolge des Motivs. Es kann nicht behauptet werden, daß die Chinaschale nur deshalb als Prototyp der Folge gelten muß, weil es in meiner Aufzählung zufallsweise das älteste Exemplar ist. Es ließe sich ja mit nicht allzugroßer Mühe nachweisen, daß der Stil der Wiener Schale viele Anklänge an achaimenidische, ja sogar assyrische Stierköpfe und Palmettenornamente aufweist[6], wie ja denn das Vorkommen der assyrischen Sphynx (Al'buraq) auf dem 2. und 7. Krug, und die Tierkampfszene auf dem 2. Krug des Schatzes ebenfalls auf spätassyrische Einflüsse hindeutet, die sonst für Indien in der Zeit Açoka's (3. Jahrhundert v. Chr.) auch anderweitig belegt sind[7].

Sich für die Priorität des Motives dieser Tierschale bei dem einen oder dem anderen Exemplare zu entscheiden, ist bei den heutigen Kenntnissen im Gebiete der asiatischen Toreutik wohl nicht gut angebracht. Seit Daltons Oxus-Treasure und Smirnows Tafelwerk ist auf diesem Gebiete ja so gut wie nichts geschehen; und selbst diese beiden Standard-Werke bieten zur Zeit an chronologischen Anhaltspunkten beinahe gar nichts. Vielleicht dürfte die Lesung der alttürkischen – denen von Nagyszentmiklós genuinen – Inschriften bei Smirnow[8] diese Frage weiter gedeihen lassen.

Es handelt sich bei mir vorläufig auch nur darum, die zentralasiatische Herkunft des Nagyszentmiklóser Schatzes auch durch diese Gruppe zu erhärten und den Kulturkreis geographisch zu umschreiben, der sich aus der Analogie der drei Exemplare für den Schatz ergibt.

Auch die kulturgeschichtliche Deutung der Schalen führt zu keiner näheren Datierung. Wir haben oben, der Einfachheit halber, Hampels Benennung „Trinkschale" des öfteren benützt. Doch wird der Gebrauch dieser Stücke mit diesem Worte kaum so einfach abzutun sein. Der Typus der J-Schale besitzt ja schon im Chinesischen eine rituelle Bedeutung: sie dient vor gewissen rituellen Handlungen als Lavabo-Kännchen. Für das Spätbuddhistische wissen wir durch Laufer[9], daß dort Gefäße in Tierform, dann solche in Verbindung mit der Schlangengottheit Naga, in Schnabelform, zu rituellen Libationen verwendet wurden. Für das Alttürkische ist der Ausdruck cok im Teleutischen und Altaischen als Benennung des Opferrituals der Libation bekannt[10]; ein Ritus, der für das herangezogene Gebiet auch monumental in den Münzen der Kidariten (Kuschana-Fürsten), der Gupta-Dynastie, und auf Münzen aus Chorassan (5. Jahrhundert) belegt ist[11].

In schwerer Kleinarbeit ringt sich vielleicht doch die Erkenntnis durch, daß der Wiener Schatzfund nichts mit Europa, nichts mit den nördlichen Gestaden des Euxinischen Meeres zu tun hat, sondern, daß es ein führendes Werk jener zentralasiatischen Mischkultur ist, für deren verschiedentliche künstlerische Beziehungen Strzygowski schon vor langen Jahren eintrat[12], und deren monumentale Neubelebung nun im „Altai-Iran"-Werke als eine Großtat kunstwissenschaftlicher Forschung vor uns steht.

[1] Iskender-Du'l-Qarnein und Chadhir, Eine Darstellung der Silberschüssel aus Klimowa, Orientalisches Archiv 1912, S. 128–132. – Motivumvándorlás a korábbi középkorban, Motivenwanderung im Früh-

mittelalter, Archaeologiai Értesitö 1914, SA., S. 1–64; ebenda deutscher Auszug. – A nagyszentmiklósi kincs reviziója, Arch. Ért. 1915, S. 50–64. Dasselbe deutsch: Das Rätsel des Goldfundes von Nagyszentmiklós, Monatsh. f. Kunstwiss. 1916, S. 13–24. – „Magyar" a kinai krónikákban, Die Bezeichnung „Magyar" in chinesischen Chroniken, Arch. Ért. 1915, S. 137–143. – A magyarországi hien uralom nehány érememléke, Einige numismatische Dokumente der Hunnenherrschaft in Ungarn, Arch. Ért. 1915, S. 224–237; ebenda deutscher Auszug, S. 33–44. – Kulturwissenschaftliche Voraussetzungen einer Orientextension Ungarns, Österr. Monatsschr. f. d. Orient, 1915, S. 77–88. – „Streifzüge unter alttürkischer Fahne", Ostasiat. Ztschr., IV, S. 115–118. – „A belsöázsiai népek müvészetének alapformáihoz" („Zu den Grundformen der Kunst innerasiatischer Völker"), Arch. Ért. 1915, S. 341–358; ebenda deutscher Auszug, S. 113–128. – A Gur-kérdéshez, Zur Gurenfrage, Arch. Ért. 1916, S. 198 bis 206, ebenda deutscher Auszug, S. 274. – A nagyszentmiklósi kincs reviziója, II (Zur Neubewertung des Schatzfundes von Nagyszentmiklós), Arch. Ért. 1917, S. 8–86; deutscher Auszug ebenda, S. 272. – A halászó madár tipusához (Zum Typus des fischenden Vogels), Arch. Ért. 1917, S. 190–91. – Zu „Thomsen, Une inscription etc.", Monatsh. f. Kunstwiss. 1918, S. 202–204. Buddhistische Spuren in der Völkerwanderungskunst, Monatsh. f. Kunstwiss. 1917, S. 217–237.

[2] Die Behälter des Unsterblichkeitstrankes, Mitt. Anthr. Ges. in Wien, 1914, S. 34.

[3] Zu Supka: „Das Rätsel des Goldfundes usw." Monatsh. f. Kunstwiss. 1916, II. Heft. Für etwaige Ungenauigkeiten in den Literaturangaben bittet der Unterzeichnete um Nachsehen. Durch die politischen Verhältnisse in Ungarn ist er von der Benützung seines wissenschaftlichen Handapparates abgeschlossen worden, und mußte sich deshalb auf seine, manchmal nur leicht hingeworfene Notizen beschränken.

[4] Altindische Metallgefäße aus der Sammlung des bayerischen Gewerbemuseums, Nürnberg 1889. Nach einer Zeichnung dieses Werkes ließ mir die Direktion des genannten Museums die Aufnahme in zuvorkommendster Weise zukommen.

[5] Die Aufnahme verdanken wir ebenfalls der Zuvorkommenheit des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg.

[6] Nr. 72/1884 der Altertumsabteilung des Ung. Nat.-Museums. Geschenk des Kunstmalers Josef Delhaes.

[7] Vgl. Arch. Ért. 1917, S. 55, und ebenda, 1915, S. 230.

[8] Vgl. z. B. Perrot Chipiez, V. 701 (Persepolis, achaimenidisch), 837 (Susa), 836 (Persepolis), 820 (Pl. XI Palmettenfries aus Susa), 780 (Kapitel aus Susa), 491 (Persepolis); dann Wörrmann, I, 217 (Susa); Sarre, Iran. Felsrel. Taf. III (Naksch-i-Rustem); Koldewey, Babylon (Abb. 26, emailliert). Dann Münsterberg, Chines. Kunstgesch. II, S. 72, Abb. 112.

[9] Jouveau-Dubreuil, Architect, II, S. 28.

[10] Vgl. bes. Taf. XLIII, Nr. 11/12.

[11] Klu Bum, S. 52, 88–91.

[12] Gombócz, Zoltán, Bulg.-türk. Lehnwörter, S. 63, mit Berufung auf Radloff.

[13] Arch. Ért. 1915, Taf. 35.

[14] Seidenstoffe, Jahrb. pr. Kunstsamml. XXIV, S. 148, bei der Vergleichung des Horiushikruges mit Nagyszentmiklós, vgl. auch Deshayes, Musée Guimet, Conférence du 9. Mars 1902.

VERZEICHNIS DER BEITRÄGE

AMERIKA:

Butler, H. C., Princeton University: Nabataean temple plans and the plans of Syrian churches . 9
Mather, F. J., jr., Princeton University: An unidentified mosaic head from old St. Peter's 17
Shapley, J., Brown University: The stuccoes of San Vitale 19

BULGARIEN:

Filow, B., Sofia: Altchristliches aus Mazedonien 33

DEUTSCHLAND:

Bissing, F. W. v., München: Der persische Palast und die Turmbasilika 40
Robert, C., †, Halle a. S.: *KYNHTINΔA* 58
Salmony, A., Köln: Die Bedeutung der Votivstelen für die Geschichte der chinesischen Plastik 66
Sarre, F., Berlin: Eine palmyrenische Relieffigur und der Typus des guten Hirten 69
Sauer, J., Freiburg i. Br.: Die geschichtlichen Beziehungen der Reichenau zu Italien und zum Osten 72
With, K., Hagen i. W.: Javanische Kleinbronzen 84

ENGLAND:

Arnold, T. W., London: The survival of Sasanian motifs in Persian painting 95
Binyon, L., London: A vestige of Wu Tao-tzu 98
Kendrick, A. F., London: Stuffs from Egypt with Christian Symbols 100

GRIECHENLAND:

Bees, N. A., Berlin: Aus Boyana, der Grabstätte der Bulgarenkönigin Eleonore 104

ITALIEN:

Gerola, G., Trento: Il restauro del battistero Ariano di Ravenna 112
Orsi, P., Siracusa: Quadretto bizantino a mosaico della Sicilia 130

JUGOSLAVIEN:

Bulić, F., Spalato: Das Kirchlein Sv. Petar in Priko bei Omis (Almissa) 136
Jelić, L., †, Spalato: Die Inschrift auf der Buila-Schale von Nagy Szent Miklos (Die Wiege der Metallkunst der Völkerwanderung) 147
Petković, W., Belgrad: Eine Kirche des Königs Nemanja 159

ÖSTERREICH:

Diez, E., Wien: Orientalische Gotik 168
Glück, H., Wien: Beharrung und Entwicklung, Volkskunst und Persönlichkeit 177
Löwy, E., Wien: Ein römisches Kunstwerk 182

RUMÄNIEN:

Petranu, C., Cluj: Rumäniens siebenbürgische Museen 185

RUSSLAND:

Grüneisen, W. de, Florence: I. Tête archaique de Pallas Athéna. — II. Madone du triptique inédit de Bonaventura Berlinghieri (Études sur la stylisation archaique gréque et mediévale) 197

Halle, F., Wien: Altrussische Nadelmalerei 213

SCHWEDEN:

Romdahl, A., Göteborg: Vendel und Byzanz (Byzantinisch-orientalische Einflüsse in einem schwedischen Grabfund der Völkerwanderungszeit) 217

Roosval, J., Stockholm: Gesetze der Periodenbildung 227

Thordeman, B., Upsala: Der Karolingerpalast in Aachen als Trikonchos 241

TÜRKEI:

Halil, Edhem Bey, Konstantinopel: Einige islamische Monumente Kleinasiens 243

UNGARN:

Poglayen-Neuwall, St., Wien: Ein spätantikes Kopfgefäß aus der ehemaligen Sammlung I. P. Morgan 248

Supka, G., Budapest: Zur Herkunft der Tierschale im Schatze von Nagyszentmiklós 251

Außer den hier abgedruckten Aufsätzen hat eine Reihe von Autoren wissenschaftliche Beiträge zur Verfügung gestellt oder zugesagt. Wir waren jedoch leider gezwungen, die Festschrift auf die orientalischen oder mit dem Orient zusammenhängenden Beiträge, und auch sonst zu beschränken. Infolgedessen konnten die Beiträge der folgenden Autoren nicht mehr berücksichtigt werden: Arnold, R. F., Wien; Baumstark, A., Sasbach; Bye, A. E., Langhorne, U. S. A.; Eisler, M., Wien; Gaselee, S., London; Heisenberg, A., München; Jacob, G., Kiel; Knoll, P., Zagreb; Lach, R., Wien; Mayer, L., Jerusalem; Monneret de Villard, Florenz; Muñoz, A., Rom; Rosthorn A., Wien; Rothenstein, W., London; Strong, E., Rom; Toesca, P., Florenz; Wulff, O., Berlin.

Um das Zustandekommen der Festschrift haben sich außerdem folgende Gelehrte, Freunde und Vereinigungen verdient gemacht: Almgreen, A., Prof., Upsala; Arne, T. I., Dr., Stockholm; Asplind, B., Lektor, Karlstad; Berchem, M. de, †, Genf; Berger, S., Zagreb; Bulgarisches archäologisches Institut, Sofia; Clarholm, P., Dr., Karlstad; Crum, W., Bristol; Flower, R., London; Fortescue, A., London; Gatterer, O., Wien; Generalinspektorat der siebenbürgischen Museen, Cluj; Ginhart, K., Dr., Wien; Griechische akademische Vereinigung, Berlin; Gustaf Adolf, Kronprinz von Schweden; Hackin, F., Paris; Frau Hanson, Dr., Karlstad; Herbert, J. A., London; Jerlow, E., Dr., Karlstad; Frau Jerlow, E., Dr., Karlstad; Jugoslavenska Banka, Zagreb; Komorn, M., Wien; Kramrisch, S., Dr., Benares; Kunstverein, Zagreb; Norman, E., Dr., Karlstad; Organisation südslavischer Künstler, Zagreb; Plutzar, F., Dr., Wien; Rostowzew, M., Prof., Wisconsin U. S. A.; Schwieger, J., Wien; Söderblom, N., Dr., Erzbischof, Upsala; Soprintendenza agli scavi per la Sicilia orientale, Siracusa; Stiaßny, M., Dr., Wien; Wachsberger, A., Dr., Köln; Weibel, A., New York; Wellesz, E., Dr., Wien; Wiegand, Th., Geh. Rat, Berlin; Wimmer, F., Dr., Wien; Zierer, E., Dr., Wien.

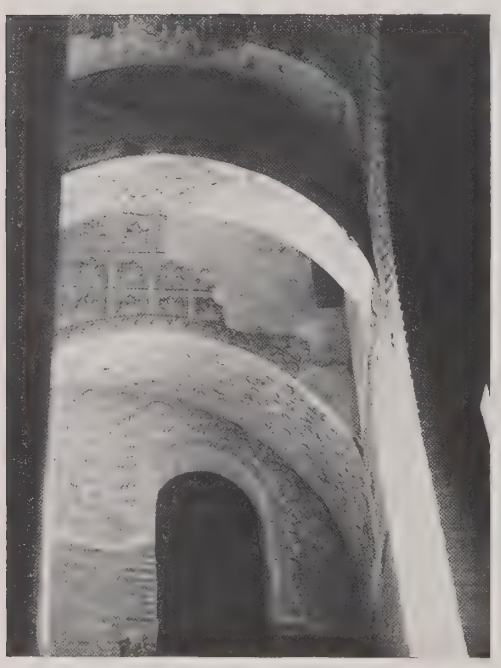
Allen Genannten, und insbesonders auch dem Verlage, der sich um die vornehme Ausstattung des Werkes in selbstlosester Weise bemüht hat, spricht das Komitee hiermit seinen wärmsten Dank aus.

Die „Studien zur Kunst des Ostens“ wurden zum 60. Geburtstage Josef Strzygowskis im Jahre 1923 von Heinrich Glück unter Mitwirkung von Freunden und Schülern im Avalun-Verlage Wien-Hellerau herausgegeben. Die Herstellung erfolgte in der von Carl Ernst Poeschel entworfenen Winckelmann-Antiqua durch die Offizin Poeschel & Trepte in Leipzig in einer einmaligen Auflage von 600 Exemplaren.

*

1. Ravenna, S. Vitale: Southern Esonarthex, General View of the Stuccoes from the Narthex

2. Ravenna, S. Vitale: Southern Esonarthex, View of the Stuccoes on the Wall toward the Aisle



3. Ravenna, S. Vitale: Southern Esonarthex, General View of the Stuccoes from the Triforium

5. Ravenna, S. Vitale: Lower Aisle, Stuccoes in one of the Windows

4. Ravenna, S. Vitale: Northern Esonarthex, View of the Stuccoes in the Soffits of the Triforium

1. Mosaic Head, Rome, Grotte Vaticane

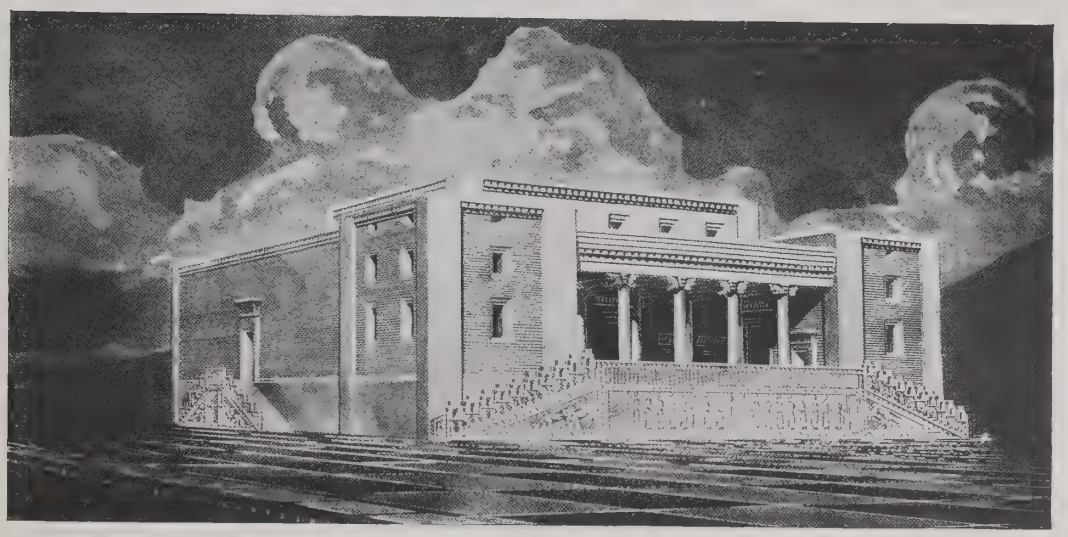
2. Jüngling m. Lamm. Palmyrenische Relieffigur, 3. Jh. n. Chr. Berlin, Privatbesitz

3. Der gute Hirte, Marmorstatuette, 3. Jh. n. Chr. Rom, Museum d. Lateran

1. Marmorpfeiler aus Drenowo
2. Kämpferkapitell aus Drenowo
3. Fragment eines Marmorkarnieses aus Drenowo
4. Fragment eines Marmorkarnieses aus Drenowo
5. Marmorpfeiler aus Drenowo
6. Marmorpfeiler aus Drenowo

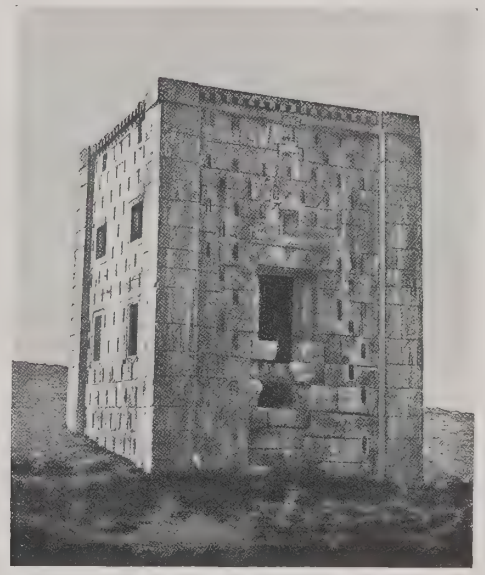
7. Marmorkapitell aus Drama
8. Marmorplatte aus Drama
9. Marmorkapitell aus Drama

1. Kyrospalast zu Pasargadae



2. Dariuspalast zu Persepolis

3. Pfeiler C (Pasargadae)



4. Grabturm zu Persepolis

1. R. E. Museum Leiden, Nr. 1403, 2463: Sakyamuni;
Bronze, 19,4 cm ohne Fußstück

2. R. E. Museum Leiden, 1874: Amoghapasa
Bronze, 20 cm

1. R. E. Museum, Leiden, Nr 1403, 1841: Padmapani, Bronze, 15,4 cm

2. R. E. Museum, Leiden, Nr. 2840: Padmapani, Bronze, 23,1 cm

1. Folkwang Museum, Hagen i. W.:
Siva, Bronze

2. R. E. Museum, Leiden, Nr. 2393: Büste einer Frau,
Bronze, 25,2 cm

1. Folkwang Museum, Hagen i. W.:
Durga, Bronze

2. R. E. Museum, Leiden, Nr. 1630,5: Vadschrapani als Dharmapata,
Bronze, 23 cm

1. Folkwang Museum, Hagen i. W.: Zwei Frauen, Bronze

2. R. E. Museum, Leiden: Wischnu, Bronze

1. R. E. Museum, Leiden, Nr. 2862: Wairocana und Wadschradhatwiswari, Bronze, 16 cm

2. R. E. Museum, Leiden, Gott oder Heiliger unter einem Semboja-Baum, Bronze

1. Silverplate, Museum, Kazan

2. Earthenware dish from Rayy

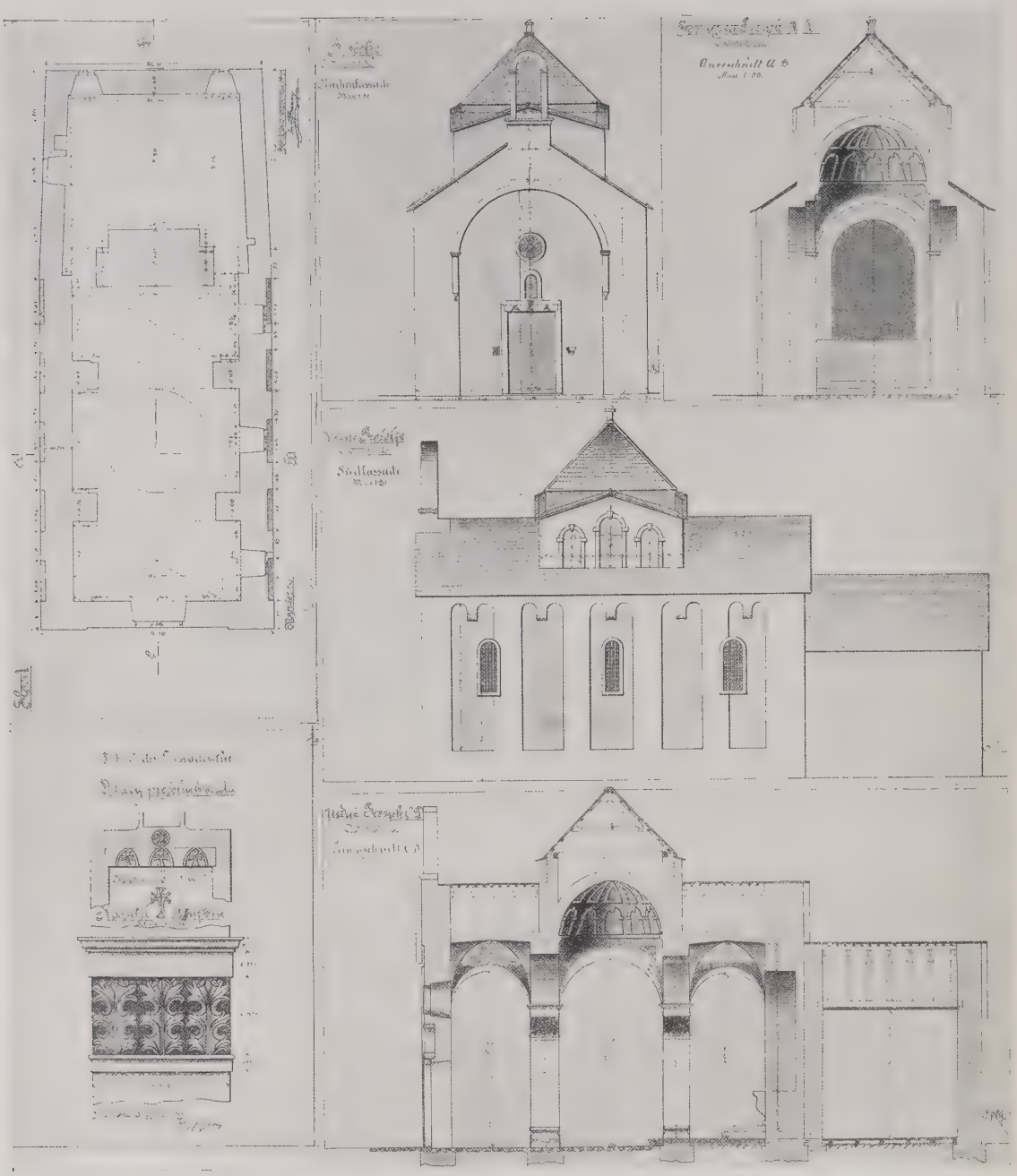
3. Miniature-painting of a Persian manuscript in the British Museum, London

4. Chinese Stone-engraving, London British Museum

1. Stuff from Egypt No. 309, Victoria and Albert Museum

2./3. Tunics from Egypt, Victoria and Albert Museum

4. Egyptian Stuff No. 318. 5. Egyptian Stuff No. 320, Victoria and Albert Museum



Priko bei Omis, Sv. Petar

1. Priko, Sv. Petar, Ansicht von Nordwest

3. Priko, Sv. Petar, Ansicht von Südwest

2. Priko, Sv. Petar, Inneres

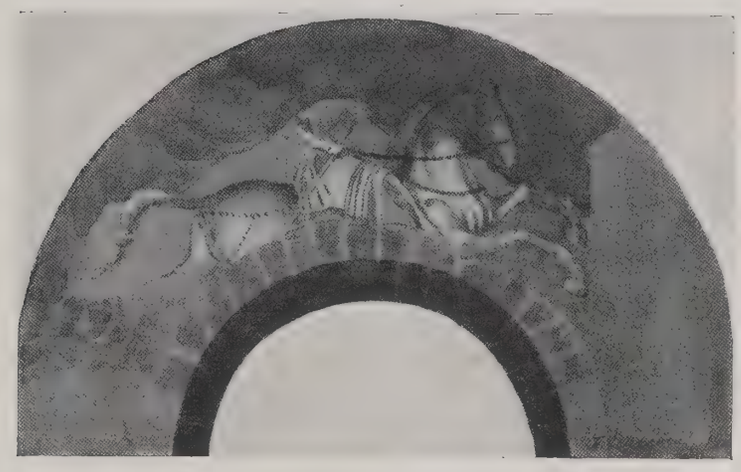
4. Priko, Sv. Petar, Fassade

1. Ras, Georgskirche, Westfassade

3. Ras, Georgskirche, Nordfassade

2. Ras, Georgskirche, Südfassade

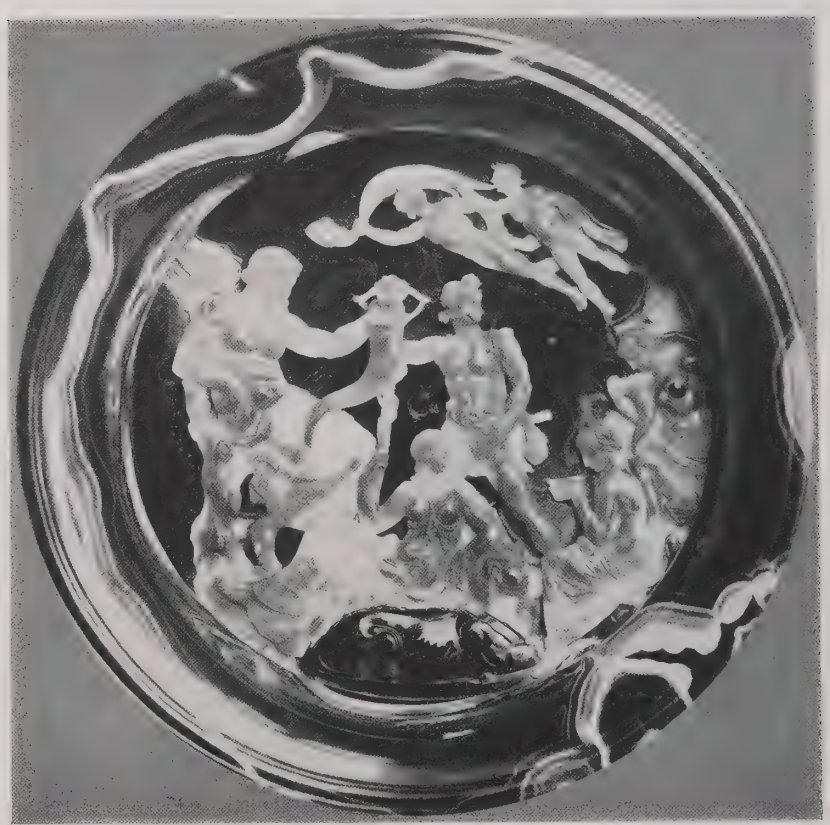
1. Ras, Georgskirche, Kuppel



2. Ras, Georgskirche, Fresko in der Vorhalle

3. Ras, Georgskirche, Ornamente im Schiff

1. Silberschale aus Aquileja, Wien



2. Tazza Farnese, Neapel

1. Kopfgefäß aus der Sammlung Morgan

2. Kopfgefäß, Louvre

3. Porträtkopf (Museo Capitolino)

1. Pallas Athéna. Tête archaïque. École d'Égine. Marbre pentélique. V^e siècle. Vue de face. Collection de l'auteur

2. Pallas Athéna. Tête archaïque. École d'Égine. Marbre pentélique. V^e siècle. Vue de profil. Collection de l'auteur

Pallas Athéna. Partie inférieure d'une statue. École d'Égine. Marbre pentélique. V^e^ siècle. Collection de l'auteur

1. Bonaventura Berlinghieri de Lucques. Triptyque: Madone avec l'Enfant. Annonciation. Flagellation. Crucifixion. École italo-orientale. XIII^{e} siècle. Collection de l'auteur

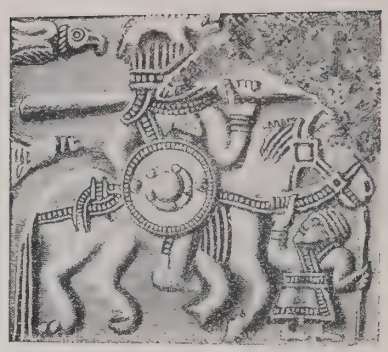
2. Altartuch der Fürstin Maria von Twer, 1399. Sammlung Schtschukin, Moskau

1. Ausschnitt eines Beweinungstuches, 1545. Historisches Museum, Moskau

2. Ausschnitt eines Beweinungstuches (Geschenk der Fürstin Jewsrossjinja Starizkaia, 1555. Cyrillo-Belosjorsches Kloster

1. Bronzeblech aus Torslunda

2. Bronzeblech aus Vendel. Grab I

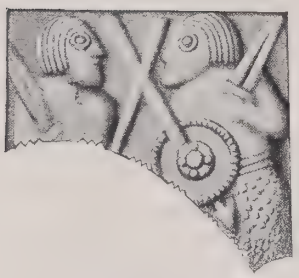


3. Bronzeblech aus Vendel. Grab I

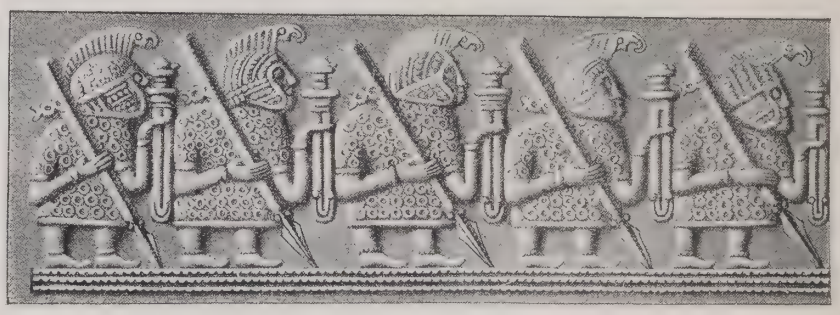
4. Bronzeblech aus Vendel. Grab XIV

5. Bronzeblech aus Vendel. Grab I

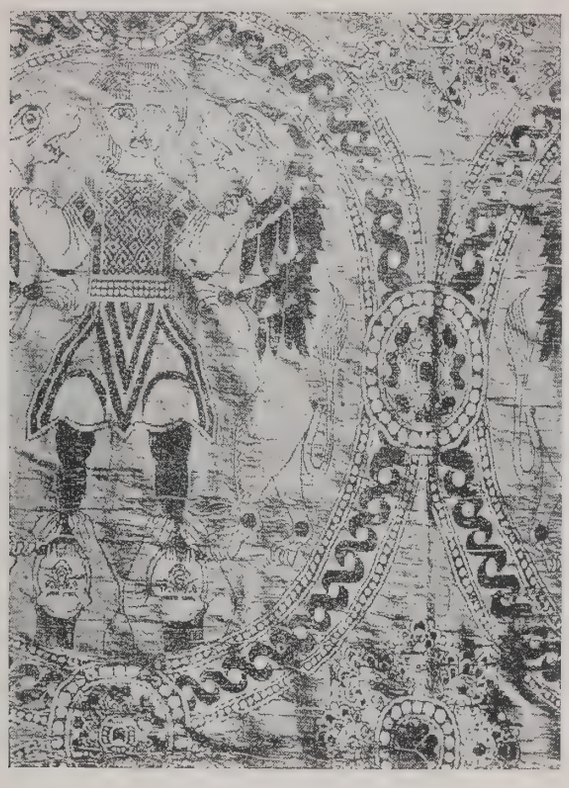
6. Bronzeblech aus Torslunda



7. Bronzeblech aus Vendel. Grab XII



8. Bronzeblech aus Vendel. Grab XIV



1. Victor-Sudarium aus Sens

2. Sassanidischer Stoff

3. Vendel, Helm aus Grab I

4. Vendel, Helm aus Grab XIV

1. Akserai, Grabmal

2. Niksar, Grabmal

3. Konstantinopel, Tschiniliköschk, Nördliche Fassade

1. Karatay Han, Gesamtansicht

2. Karatay Han, Hauptportal

3. Karatay Han, Innenansicht mit dem Durchgang

4. Karatay Han, Portal des rückwärtigen Teils

1. Goldene Trinkschale aus dem Schatzfunde von Nagyszentmiklos, Staatsmuseum, Wien

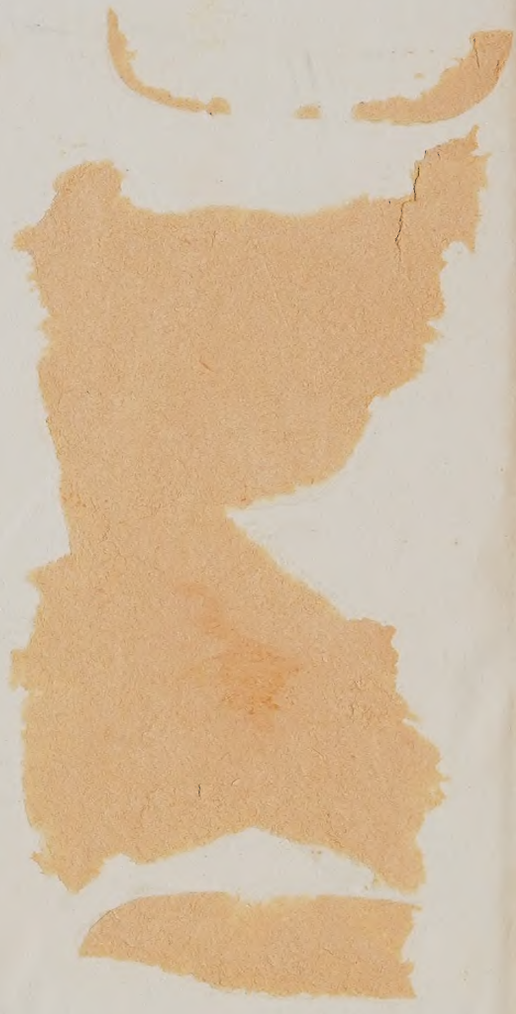
2. Leuchter in Bidrytechnik. Bayer. Gewerbemuseum, Nürnberg

3. Trinkschale in Bidrytechnik. Bayer. Gewerbemuseum, Nürnberg

4. J (chinesische Gießschale) aus dem Besitze des ungarischen Nationalmuseums, Budapest

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

N
7442
.4
S89
1923
c.1
ROBA



UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 09 17 01 006 0